

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Románica



**EL LENGUAJE DEL CINE : SEMIOLOGÍA DEL DISCURSO
FÍLMICO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Eugenio Cañizares Fernández

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-292-1

©Eugenio Cañizares Fernández, 1992

TESIS DOCTORAL

EUGENIO CAÑIZARES FERNÁNDEZ

EL LENGUAJE DEL CINE:
SEMIOLOGÍA DEL DISCURSO FÍLMICO

Dirigida por: Dr.D.Manuel Alvar

Departamento de Filología Románica.
Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad Complutense de Madrid.

AÑO 1992

Dedicatoria:

A Inés, Inés María y
Eugenio José.

Agradecimientos:

Al doctor don Manuel Alvar, por su magisterio permanente y por su paciencia de tantos años.

A la doctora doña Eugenia Popeanga Chelaru, por haber tenido la amabilidad de aceptar la tutoría de esta tesis.

Al doctor don Jorge Uscatescu, ex-director del Departamento de Estética de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense, de Madrid - con el que tuve el honor de inaugurar dicha Facultad, con más entusiasmo que medios-, que me animó y decidió a realizar este trabajo, poniendo a mi disposición su magnífica biblioteca.

A mis amigos, los doctores don Antonio Monclús, don Virgilio Muñoz y doña María Jesús Alonso, por la ayuda que me prestaron en la resolución de numerosos problemas formales.

E. Dagrada y G. Pescatore: "No obstante ya hace veinte años desde "Il faut faire la sèmiologie du cinema"¿Piensa que se debe continuar trabajando en la semiologia del cine?

Christian Metz: Sí, por supuesto. Es necesario continuar.

Revista DISCURSO, nº 5, Sevilla, 1990.

INDICE GENERAL

	<u>Página</u>
INTRODUCCION.....	15
De la galaxia de Gutenberg al universo de la imagen.....	15
Cine y semiología.....	17
CONCEPTO, METODO Y FUENTES.....	20
Proyecto de investigación.....	20
Determinación del objeto de estudio.....	21
Método de trabajo.....	23
Fuentes generales utilizadas.....	24
Fuentes particulares consultadas.....	26
Un problema de términos: semiótica o semiología, film o filme.....	27
NOTAS.....	31
PRIMERA PARTE: ETAPA "PRE-SEMIOLOGICA".....	32
1. TEORIAS PRE-SEMIOLOGICAS SOBRE EL LENGUAJE DEL CINE.....	33
1.1. Los estudios teóricos sobre el cine.....	33
1.2. Aproximación a un estudio diacrónico del lenguaje del cine.....	36
1.3. Gestación del lenguaje del cine.....	37
1.4. Teorías estéticas cinematográficas.....	39
1.5. Dos nombres a recordar: Victor Perrot y Georges Damas.....	41
1.6. Riccioto Canudo.....	43
1.7. Louis Delluc.....	47
1.8. Jean Epstein.....	48
NOTAS.....	49
2. EL CINE SOVIETICO DE VANGUARDIA Y SUS APORTACIONES AL LENGUAJE DEL CINE.....	50
2.1. Primeras etapas del cine soviético.....	50
2.2. Contexto histórico en el que se desarrolla esta generación.....	52
2.3. Los principios lenianos.....	53
2.4. Nombres para una generación.....	55
2.5. El influjo de Griffith en el origen del lenguaje del cine y en los cineastas rusos.....	56
2.6. Relaciones entre el lenguaje cinematográfico de Eisenstein y la semiología del cine.....	58
2.6.1. Influjo del estructuralismo ruso.....	58
2.6.2. Importancia de la obra de Eisenstein....	60

	<u>Página</u>
2.6.3. Eisenstein y la semiología.....	62
a) Comparación de las lenguas.....	62
b) Montaje y sintaxis.....	63
c) Sintaxis de las significaciones.....	64
d) Estructura espacial de la imagen.....	65
e) Metáfora y metonimia.....	65
f) Oposiciones binarias.....	66
2.7. Dziga Vertov y el Cine-ojo.....	68
2.7.1. Vertov y la poética del cine-verdad.....	69
2.8. Lev Vladimirovich Kulechov.....	72
2.8.1. El origen del montaje.....	73
2.8.2. Precine literario.....	73
2.8.3. El "efecto Kulechov" como sintaxis.....	75
2.9. Vsevolod Pudovkin.....	76
2.9.1. Concepción universalista del lenguaje cinematográfico.....	77
NOTAS.....	80
3. LOS PRIMEROS TEORICOS IMPORTANTES: ARNHEIM Y BALAZS.....	81
3.1. Rudolf Arnheim.....	83
3.1.1. El encuadre y el montaje.....	83
3.1.2. Elementos constitutivos de la expresión cinematográfica.....	84
3.1.3. Empleo artístico del medio.....	86
3.1.4. Un nuevo Laocoonte.....	87
3.2. Bela Balazs.....	90
3.2.1. El cine como nuevo lenguaje.....	90
3.2.2. El lenguaje forma del cine.....	92
3.2.3. El "tema fílmico" y el "lenguaje interno" como materia prima.....	93
3.2.4. Los principios formales del lenguaje fílmico.....	94
NOTAS.....	96
4. FILMOLOGOS Y TEORICOS DE LA SEGUNDA ETAPA PRE-SEMIOLOGICA	97
4.1. Gilbert Cohen-Séat.....	97
4.1.1. Hay discurso fílmico pero no lenguaje fílmico.....	97
4.1.2. La palabra y la imagen.....	98
4.1.3. Un primer principio de pertinencia: hecho fílmico y hecho cinematográfico.....	100
4.2. Andre Bazin.....	101
4.2.1. Cuatro bases para un lenguaje.....	102
4.2.2. La materia prima.....	103
4.2.3. Los medios y la forma de la expresión cinematográfica.....	104
4.2.3.1. La significación y el significado.....	104
4.2.3.2. La imagen plástica y el empleo del montaje.....	106
4.2.4. La expresión "lenguaje del cine" según Bazin	108

	<u>Página</u>
4.3. Edgar Morin.....	109
4.3.1. La imagen como signo y como símbolo.....	109
4.3.2. El significado de los planos.....	111
4.3.3. Lenguaje total y plurifuncional.....	112
4.3.4. El lenguaje del cine y la magia.....	112
4.4. Albert Laffay.....	116
4.4.1. El relato cinematográfico.....	117
4.5. Galvano Della Volpe.....	119
4.6. Gillo Dorfles.....	121
4.6.1. Elementos expresivos del lenguaje cinematográfico.....	121
4.6.2. Comunicación visual, cinética y fílmica..	123
NOTAS.....	125
5. LAS "GRAMATICAS" DEL CINE Y LA CONCEPCION CLASICA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.....	127
5.1. Las "gramáticas" del cine.....	128
5.2. La concepción clásica del lenguaje cinematográfico	130
NOTAS.....	132
6. JEAN MITRY: EL FINAL DE UN PERIODO.....	133
6.1. Un teórico completo.....	133
6.2. Estética y psicología del cine.....	137
6.2.1. Una obra "imponente".....	137
6.2.2. Hacia un lenguaje específico del cine.....	138
6.2.3. Propiedades analógicas de la imagen cinematográfica.....	142
6.2.4. Niveles de significación de la imagen fílmica.....	143
6.2.5. Cine y Literatura.....	145
a) Cine y narración en prosa.....	145
b) Cine y poesía.....	147
c) Cine y teatro.....	148
6.2.6. Estética del cine.....	150
6.3. Sobre un lenguaje sin signos.....	151
6.3.1. El lenguaje del cine es un lenguaje artístico.....	151
6.3.2. El significante.....	155
6.3.3. El significado.....	155
6.3.4. La significación.....	155
6.3.5. El sintagma.....	156
a) La imagen como signo primario.....	157
b) El denotado diegético.....	158
c) El sentido connotado.....	159
6.4. Una obra contra la semiología del cine.....	162
6.4.1. La semiología del filme.....	166
6.4.2. La imagen como significante.....	166
6.4.3. Exitos y fracasos de la semiología del cine.	168
6.4.4. ¿Lenguaje o discurso?.....	170
6.4.5. Los valores significantes.....	172
6.4.6. El plano como signo fílmico.....	174

	<u>Página</u>
6.4.7. Las significaciones icónicas.....	177
6.4.8. Connotación icónica.....	177
6.4.9. Las significaciones indicativas.....	179
6.4.10. Sobre la sintagmática.....	181
6.4.11. Códigos y codificaciones.....	185
NOTAS.....	189
SEGUNDA PARTE: LA SEMIOLOGIA DEL CINE	
7. DEFENSA DE LA SEMIOLOGIA.....	191
NOTAS.....	194
8. EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACION SEMIOLOGICA.....	195
8.1. Funciones y estructuras.....	195
8.2. La práctica semiótica.....	197
8.3. El corpus y las unidades.....	198
NOTAS.....	200
9. EL ANTECEDENTE DE LA SEMIOLOGIA DEL ARTE.....	201
9.1. Teorías de E. Panofsky sobre el análisis icono- lógico de la obra de arte.....	202
9.1.1. Objetivos de la iconología.....	204
9.1.2. Método de análisis de la obra de arte <u>se</u> gún Panofsky.....	205
9.1.3. Sobre el proceso diacrónico de la semio- logía del cine.....	206
9.2. La teoría semiótica del arte en Jan Mukařovský.	210
9.3. Semiología del arte y semiología de cine.....	212
NOTAS.....	213
10. SEMIOLGOIA GENERAL Y SEMIOLOGIA DEL CINE.....	214
10.1. Lingüística estructural y semiología.....	214
10.2. Estética y semiología del cine.....	215
10.3. La semio-lingüística del cine.....	217
10.4. La adopción del modelo lingüístico.....	219
10.5. Semiología y operaciones translingüísticas....	221
NOTAS.....	223
11. DESARROLLO Y EXTENSION DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE....	224
11.1. Panorama general.....	224
NOTAS.....	229

TERCERA PARTE: LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN FRANCIA

12. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN FRANCIA.....	231
12.1. Antecedentes inmediatos.....	231
12.2. Etapas de la semiología del cine en Francia...	234
12.3. Roland Barthes.....	240
12.3.1. Su influjo y magisterio.....	240
12.3.2. Primeros escritos.....	241
12.3.3. La "función-signo".....	243
12.3.4. Retórica de la imagen.....	244
12.3.5. Relato literario y relato fílmico.....	246
12.3.6. La noción de "textualidad".....	248
12.3.7. Lo obvio y lo obtuso.....	249
NOTAS.....	252
13. CHRISTIAN METZ.....	254
13.1. El fundador de la semiología del cine.....	254
13.2. Trayectoria de la obra de Christian Metz.....	256
13.3. El objeto de la semiología del cine.....	260
13.4. La materia prima del cine.....	262
13.5. La elección del corpus.....	262
NOTAS.....	264
14. ENSAYOS SOBRE LA SIGNIFICACION EN EL CINE.....	265
14.1. "El cine: ¿Lengua o lenguaje?".....	266
14.1.1. La época del "montaje soberano".....	267
14.1.2. La búsqueda de las unidades mínimas en el lenguaje del cine: El problema de las articulaciones dentro del filme...	271
14.1.3. La lectura del filme.....	275
14.1.4. La especificidad cinematográfica.....	276
14.1.5. Conclusión.....	278
14.2. La impresión de realidad.....	279
14.3. Lo verosímil en el cine.....	282
14.3.1. Antecedentes de su estudio en el cine.	282
14.3.2. Las tres censuras de lo verosímil.....	283
14.3.3. Obra cerrada y obra abierta en función de lo verosímil.....	284
14.3.4. Lo verosímil como "efecto de corpus" y como "efecto-género".....	285
14.4. Denotación y connotación en filmosemiología...	286
14.4.1. Denotación y connotación.....	286
14.4.2. Antecedentes en iconología.....	287
14.4.3. Denotación y connotación en el filme..	287
14.4.4. Otra vez la connotación.....	289
14.5. La "gran sintagmática".....	292
14.5.1. La sintagmática, lo sintagmático y la sintaxis.....	292
14.5.2. Textos de Metz sobre este tema.....	292
14.5.3. La sintaxis en la semiología del cine.	293

	<u>Página</u>
14.5.4. Definición de la "gran sintagmática".	294
14.5.5. Problemas metodológicos.....	294
14.5.6. Tipos de "segmentos autónomos".....	296
14.5.7. Los límites de la "gran sintagmática"	300
14.5.8. Análisis sintagmáticos de filmes.....	300
14.5.9. Clasificación de los segmentos autóno mos.....	303
14.6. Cine, narratividad y semiología.....	309
14.6.1. Hipótesis sobre la reflexión narrato- lógica.....	309
14.6.2. Primer empleo del término "narrativi- dad".....	311
14.6.3. "Narratividad intrínseca" y "narrati- vidad extrínseca".....	312
14.6.4. Fenomenología del relato.....	313
14.6.5. Narratividad y semiología del filme..	315
14.6.6. El encuentro del cine y la narración.	315
14.6.7. Filme y diégesis.....	317
14.6.8. Objetivos del estudio del cine narra- tivo.....	318
14.6.9. El cine moderno y la narratividad....	319
NOTAS.....	321
15. "LENGUAJE Y CINE".....	324
15.1. Introducción.....	324
15.1.1. El "método metziano".....	325
15.1.2. El uso por Metz de las teorías lingüís- ticas.....	327
15.1.3. Hecho fílmico y hecho cinematográfico	328
15.1.4. Objetivos y límites de la semiología del filme.....	330
15.1.5. Lingüística externa y hecho fílmico..	332
15.1.6. Dentro del hecho fílmico, el cine....	334
15.1.6.1. Unidades concretas del dis- curso.....	334
15.1.6.2. Lenguajes y códigos.....	336
15.1.6.3. Clases de códigos y lenguaje cinematográfico.....	337
15.1.6.4. Límites de los conceptos "filme" y "cine",.....	338
15.2. Los códigos cinematográficos.....	340
15.2.1. Las materias de la expresión.....	340
15.2.2. Códigos cinematográficos generales y particulares.....	341
15.2.3. El filme como sistema singular.....	343
15.2.4. La especificidad de los códigos cine- matográficos.....	344
15.2.5. Grados de especificidad de los códigos cinematográficos.....	344
15.2.6. Códigos de la banda de imágenes.....	345
15.2.7. Los códigos de denominación icónica..	347
15.2.8. Códigos de la banda de sonido.....	351

	<u>Página</u>
15.3. Cine y televisión.....	352
15.3.1. La especificidad de sus lenguajes....	352
15.3.2. Semejanzas y diferencias.....	352
15.3.3. Los códigos diferenciales.....	353
15.3.4. Las codificaciones compartidas.....	354
15.3.5. Lenguaje como combinación de códigos.	354
15.4. Los sistemas textuales.....	356
15.4.1. Análisis de los códigos cinematográficos.....	356
15.4.2. El sistema textual.....	357
15.4.3. El sistema del filme como desplazamiento	358
15.4.4. Textos fílmicos mayores y menores....	360
15.4.5. El análisis textual del filme. Noción de texto fílmico.....	361
15.4.6. Características y método del análisis textual.....	363
15.5. Paradigmática y sintagmática.....	364
15.5.1. Relaciones paradigmáticas y relaciones sintagmáticas.....	364
15.5.2. Las relaciones paradigmáticas en el cine	365
15.5.3. Lo sintagmático y lo textual.....	366
15.5.4. Circularidad de la sintagmática y la paradigmática.....	367
15.5.5. Dimensión y series del eje de las consecuencias.....	368
15.5.6. Tipos de sintagmas.....	368
15.5.7. Las relaciones sintagmáticas en el cine	370
15.5.8. Las relaciones sintagmáticas de sucesión.....	370
15.5.9. Las relaciones sintagmáticas espaciales	371
15.5.10. Las relaciones sintagmáticas de simultaneidad.....	371
15.6. El problema de las unidades pertinentes.....	373
15.6.1. Las unidades mínimas.....	373
15.6.2. Unidades pertinentes: diversidad de tamaño y forma.....	376
15.6.3. Crítica de la noción de "signo cinematográfico.....	377
15.6.4. Multiplicidad de las unidades mínimas	378
15.7. Forma, materia, sustancia.....	379
15.7.1. Clasificación de los lenguajes por su materia expresiva.....	380
15.8. Conclusiones.....	381
NOTAS.....	385
16. PSICOANÁLISIS Y CINE.....	388
16.1. Semio-psicología: La "segunda semiología del cine".....	388
16.1.1. Psicoanálisis y semiótica.....	390
16.1.2. Psicoanálisis y teoría cinematográfica	391
16.1.3. El enfoque psico-semiológico.....	392

	<u>Página</u>
16.2. "Historia/Discurso" (Notas sobre dos voyeurismos)"	394
16.3. "El filme de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico).....	397
16.3.1. Grados de secundarización.....	398
16.3.2. Filme/sueño/fantasma.....	399
16.3.3. El enfoque fílmico.....	406
16.4. "El significante imaginario".....	408
16.4.1. El significante cinematográfico a la luz del psicoanálisis freudiano.....	409
16.4.2. Fuentes psicoanalíticas.....	411
16.4.3. Otros estudios psicoanalíticos sobre el cine.....	413
16.4.4. Identificación, espejo, cámara.....	415
16.4.5. El régimen escópico del cine.....	421
16.4.6. Repudio, fetiche, estructura de creencia.....	422
16.5. "Metáfora/metonimia, o el referente imaginario"...	426
16.5.1. Lo figural y lo figurativo.....	428
16.5.2. Lo referencial, lo discursivo y sus cruces.....	429
16.5.3. La palabra y la imagen retórica.....	433
16.5.4. Condensación y desplazamiento.....	435
16.5.5. Conclusiones y desacuerdos.....	439
16.5.6. Análisis figurales de textos fílmicos....	440
NOTAS.....	441
17. ENUNCIACION Y CINE.....	446
17.1. La enunciación lingüística.....	446
17.2. La enunciación narrativa.....	448
17.3. La enunciación fílmica.....	449
17.4. El filme y la enunciación según Christian Metz..	450
17.4.1. El proceso de la enunciación fílmica y sus modalidades.....	451
17.4.2. Conclusión.....	455
NOTAS.....	457
18. NOEL BURCH.....	459
NOTAS.....	465
CUARTA PARTE: LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN OTROS PAISES	
19. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN ITALIA.....	467
19.1. Etapas de su desarrollo.....	467
19.2. Los festivales de cine de Pesaro.....	469
19.3. Pier Paolo Pasolini y sus ponencias en Pesaro...	471
19.3.1. "Teorías de las uniones" y "El rema"....	478
19.4. Umberto Eco.....	481
19.4.1. Sobre las articulaciones del código cine matográfico.....	482
19.4.2. El código cinematográfico.....	484

	<u>Página</u>
19.5. Gianfranco Bettetini.....	486
19.5.1. Premisas para una semiología fílmica....	487
19.5.2. Sobre las articulaciones en el cine.....	490
19.5.3. Sobre la crisis de los modelos lingüísticos	492
19.5.4. Programa de análisis e investigación....	494
19.5.5. La noción de "puesta en escena".....	496
19.6. Emilio Garroni.....	498
19.6.1. Heterogeneidad y pluricodicidad del len- guaje cinematográfico.....	500
19.7. La segunda generación: Bettetini, Casetti, Dagrada	505
NOTAS.....	512
20. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN LA ANTIGUA U.R.S.S.....	517
20.1. Antecedentes y periodos.....	517
20.2. La época del formalismo ruso.....	518
20.3. Tinianov, Eichenbaum, Sklovski, Jakobson.....	520
20.4. La moderna semiología del cine en la antigua U. R.S.S.....	525
20.4.1. Jurij M. Lotman y la Escuela de Tartu...	526
20.4.2. El "gabinete Eisenstein".....	533
NOTAS.....	534
21. EL ALEMAN WALTER A. KOCH Y SU MODELO "SZ".....	537
NOTAS.....	539
22. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN ESPAÑA.....	540
22.1. Romand Gubern.....	546
22.1.1. La articulación del continuum cinemato- gráfico.....	547
22.2. Jorge Urrutia.....	549
22.2.1. Sus primeras "Notas...".....	550
22.2.2. La imagen y el signo fílmico.....	551
22.2.3. Lengua y habla en el cine.....	551
22.2.4. El problema de lo "verosímil" fílmico...	552
22.2.5. Sintaxis intratextual y extratextual de la imagen.....	554
22.3. El análisis del filme según González Requena.....	556
22.4. Manuel Alvar: Técnica cinematográfica y novela..	559
NOTAS.....	562
23. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN LOS PAISES ANGLOSAJONES.....	565
23.1. Los británicos Peter Wollen y Colin Mac Cabe.....	565
23.2. Tendencias de la semiología del cine en E.E.U.U..	568
23.2.1. Sol Worth.....	560
23.2.2. El influjo de la semiología europea.....	570
23.2.3. La semiología del cine feminista en EE.UU.	572
23.2.4. Últimas tendencias.....	575
23.3. La semiología del cine en Canadá.....	579
23.3.1. La semiología del cine en Quebec.....	579
23.3.2. La semiología del cine en el Canadá inglés	581

NOTAS.....	582
24. CONCLUSIONES FINALES.....	585
INDICE ONOMASTICO.....	589
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	594

I N T R O D U C C I O N

DE LA GALAXIA DE GUTENBERG AL UNIVERSO DE LA IMAGEN

En esta sociedad en la que hoy vive el hombre, la imagen constituye un fenómeno de capital importancia. Y no es que la representación de los hombres y los objetos sea una práctica reciente (recordemos las pinturas ruprestes de Altamira), sino que el invento del cine y el desarrollo de los medios tecnológicos de comunicación social han multiplicado la difusión icónica en tal medida que alcanza a todos los campos de nuestra vida tanto profesional como familiar. Su influencia afecta a los datos informativos, a la manipulación de la realidad, al condicionamiento de la conducta, a los medios educativos, a nuestro tiempo de ocio, etc.

Si en la antigüedad la imagen jugó un papel de representación figurada y simbólica con distintos grados de fidelidad, iden-

tividad y semejanza, en la medida en que su soporte se ha perfeccionado, ha permitido la elaboración de mensajes icónicos de gran complejidad y el de su empleo artístico.

En este universo actual de la imagen, el cine aparece como el arte más idóneo. Y aunque su vida es escasamente de un siglo, ha gestado un lenguaje propio, ha desarrollado un arte, que en su corta vida ha pasado ya por todas las etapas y estilos artísticos que las demás artes experimentaron a lo largo de los siglos. Por otra parte, ha supuesto una ruptura radical con el concepto aristocrático que las preside y aparece como un arte popular y de masas que influye de forma manifiesta en el comportamiento humano, aproxima las diferencias culturales, enseña a comprender el mundo de otra manera y, por si fuera poco, su influjo es perceptible en todas las demás artes. Como dice Christian Metz: "La imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que le rodea. Las imágenes -como las palabras, como todo lo demás- no podían evitar ser "capturadas" en los juegos del sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades".

Teniendo en cuenta la juventud del arte cinematográfico, no puede decirse que sean escasos los estudios dedicados a él desde todos los puntos de vista: estético, social, psicológico, técnico, etc. Ahora bien, tampoco podemos decir que se haya alcanzado un grado óptimo de rigor en el conjunto de su corpus teórico, sujeto a una metodología que no siempre puede estimarse científica.

La aparición de la **Semiología** dió lugar a que sus más im-

portantes de esta ciencia dedicaran una parte considerable de sus trabajos al análisis semiológico del filme. Por otra parte, han surgido tratadistas de la semiología fílmica que han dedicado su esfuerzo a tratar de construir un corpus teórico que abarque el conjunto de problemas que presenta el fenómeno cinematográfico. Aunque se ha conseguido avances muy considerables, todavía queda bastante por hacer, como recientemente confesaba el más completo investigador en esta materia, Christian Metz. No obstante, el estado actual de la semiología cinematográfica ha producido un giro radical al estado de lo que se ha venido llamando metafóricamente "lenguaje del cine".

CINE Y SEMIOLOGIA

Los investigadores de la semiología fílmica creen aportar un método de trabajo que les conduce a la formulación de una verdad estética del cine. Así mismo; construir una teoría general sobre el filme, teniendo en cuenta las aportaciones valiosas de los tradicionales teóricos del hecho cinematográfico.

Las consecuencias de estos trabajos pueden tener extraordinaria importancia para el futuro de la práctica cinematográfica al converger teoría y práctica y repercutir en el desarrollo de la estética cine. Algunos cineastas, simultaneando la creación de filmes con la especulación teórica, han aportado también a esta ciencia puntos de vista y teorías muy enriquecedoras.

Demostrar que el cine es un lenguaje es tarea de la semiología, por cuanto ésta se propone el estudio de los conjuntos significantes. El discurso del cine implica un lenguaje, que es, a diferen-

cia de las artes figurativas, un lenguaje audiovisual en el que la palabra queda puesta al servicio de la imagen. La Semiología, en definitiva, trata de lo específico del lenguaje del cine.

La reflexión sobre el lenguaje del cine anterior a los años sesenta carece de un nivel profundo de formalización, debido al empleo de metodologías escasamente rigurosas. En la década de los sesenta, una ciencia nueva, la Semiología, ha puesto en marcha su potencial teórico para el estudio de la imagen fílmica. La Semiología, última de las ciencias humanas, ha conseguido en pocos años renovar y actualizar no sólo las ciencias tradicionales sino también otros fenómenos culturales que quedaban marginados en aquellas. Hoy, la Semiología se nos presenta como una ciencia que abarca la totalidad de los fenómenos culturales: lingüística y literatura, antropología y sociología, sistemas de comunicación, moda y gesticulación, etc.

La Semiología, tanto por sus métodos como por sus contenidos, se ha revelado como una metodología idónea para el análisis cultural de nuestro tiempo. El estudio de la imagen, como fenómeno de cultura típico y predominante de este siglo en sus diversas manifestaciones, ha sido abordada con éxito por la Semiología, a pesar de la enorme dificultad que presenta por lo complejo de su expresión.

Los estudios sobre el cine desde un punto de vista semiológico comienzan, como decimos, en la década de los años sesenta, a la vez que los teóricos de la semiología general. Estos, por su parte, prestan pronto también una especial atención al cine por considerarlo uno de los medios icónicos de comunicación de la mayor

importancia.

CONCEPTO, METODO Y FUENTES

PROYECTO DE INVESTIGACION

La lectura de dos textos introductorios del profesor de la Universidad de Sevilla, Jorge Urrutia, nuestro más conocido especialista en semiología del cine y en las relaciones del cine con la literatura, a un libro fundamental en esta materia, Lenguaje y cine, de Christian Metz⁽¹⁾ y a una selección de trabajos dedicados al análisis semiológico del film de gran interés⁽²⁾, nos desvelaron un panorama estimulante de la situación en pleno desarrollo en que se encontraban las investigaciones acerca del discurso fílmico, desde el punto de vista semiológico; no tanto por lo que se había conseguido, que es bastante, sino por la perspectiva de futuro que presentaba y lo mucho que aún quedaba por hacer.

Por otra parte, la importancia que ha adquirido la imagen en el mundo cultural, social y laboral, ha llevado a los centros de enseñanza a un progresivo empleo de la imagen en labores de apoyo a la didáctica de numerosas asignaturas. No hay centro escolar que se precie que no cuente en su seminario con una abultada videoteca e iconoteca, vecinas a la estantería de libros. De esto se desprende el interés que tiene para el futuro la formulación rigurosa y científica de una semiología de la imagen fílmica que permita a nuestros estudiantes una lectura inteligente del discurso

fílmico, tal como hacen con el discurso lingüístico y literario.

El presente trabajo no tiene como objetivo realizar una formulación nueva de esta materia, sino el de realizar una síntesis de las aportaciones pre-semiológicas y semiológicas sobre el cine, a través de una selección significativa de investigadores y de sus textos. En definitiva, entendemos este trabajo como un punto de partida, una base histórica para futuras investigaciones de mayor profundidad, que conduzcan a un conocimiento completo de cuanto se ha investigado y se sigue investigando sobre esta disciplina.

DETERMINACION DEL OBJETO DE ESTUDIO

El presente trabajo consta de cuatro partes diferenciadas y de muy distinta extensión.

En la primera parte se pasará revista y se sintetizarán las más valiosas aportaciones que filmólogos, teóricos y tratadistas de Estética han realizado sobre el cine, sólo en lo referente a las ideas, teorías e intuiciones positivas para la consideración del cine como lenguaje. Respetando en lo posible un orden cronológico, abarca todo lo que actualmente se considera etapa "Pre-semiológica".

Una segunda parte, más breve, tendrá como objeto centrar la semiología del cine dentro de las corrientes investigadoras de los

textos artísticos, indagar en los antecedentes de la semiología del arte y los apoyos que se desprenden de sus conquistas y, finalmente, situar la semiología del cine dentro de la teoría de la semiología general y el perfil del modelo lingüístico adoptado. Se presenta también un panorama general de la extensión geográfica alcanzada por la investigación de esta materia.

La tercera parte se centra en el estudio de la semiología del cine en Francia, fundamentalmente en la obra de su fundador y principal teórico Christian Metz.

Por último, la cuarta parte pasa revista a los más importantes logros conseguidos por la semiología del cine en otros países de Europa y de Estados Unidos.

METODO DE TRABAJO

Teniendo en cuenta el caracter de síntesis de esta tesis por un lado, y la etapa de gestación de la filmosemiología por otro, hemos intentado, en lo posible, poner en práctica un método de seguimiento cronológico y gradual de los descubrimientos y formulación teórica de la materia de estudio. Con frecuencia ha sido necesario recurrir a publicaciones fragmentarias y dispersas, diseminadas en numerosos y breves trabajos, excepción de obras que suponen la culminación de una etapa como Estética y psicología del cine, de Mitry y Lenguaje y cine, de C. Metz. Esto ha supuesto numerosas dificultades de ajuste al principio metodológico anunciado, y ha sido necesario combinarla con una metodología circular ~~unas~~ veces, y de avance y retroceso otras, con el objeto de que la perspectiva global no se pierda. Se pasa por una larga etapa de tanteos e inseguridad, de desviaciones y rectificaciones que hacen sumamente delicada la fijación del desarrollo progresivo de la formulación de las tesis sobre semiología fílmica. A ello contribuye la no abundante aportación de trabajos españoles y la todavía escasa bibliografía traducida.

FUENTES GENERALES UTILIZADAS

Para enfrentarnos a un estudio del estado actual de la semiología cinematográfica, ha sido necesario aproximarse a otras disciplinas conexas, tanto del mundo del cine como de campos culturales de otras artes, de otras semiologías particulares y a la semiología general.

Entre las fuentes cinematográficas no específicamente semiológicas, ha sido necesario investigar los primitivos trabajos de teóricos del cine como R. Canudo, V. Perrot, G. Dauras y otros.

Hemos destacado las fundamentales aportaciones de Eisenstein, Pudovkin y los formalistas rusos.

Ha sido necesario consultar las teorías sobre iconología de la imagen de Mukarovsky y Panofski, y en otro plano, las de H. M. McLuhan, A. Moles y Zavala.

Las aportaciones de los teóricos y filmólogos tan influyentes como A. Balaz, R. Arnheim, A. Bazin, A. Lafay, E. Morin, G. Cohen-Seat, M. Martin y J. Mitry, entre otros, forjadores de un indispensable corpus teórico pre-semiológico.

Los lingüistas y teóricos de semiología general como Saussure, Hjelmslev, Lotman y Escuela de Tartu, Barthes, U. Eco, Garroni, etc.

Los estudios sobre cine y literatura como los publicados por Entrambasaguas, F. Ayala, Artaud, García Escudero, Alvar, Gómez Mesa, A. Prieto, C. Segre, J. Urrutia, R. Utrera, etc.

Los especialistas en España en filmosemiología como Jorge Urrutia, R. Gubern y otros.

La semiótica literaria en general y la teatral en particular.

Los estudios sobre fenomenología del cine (Agel, del Amo..)

La sociología del arte y del cine (Marta Hernández, Abruzzese, Caparrós, Goldmann, Tudor, etc).

Todas estas fuentes se han consultado con distinta extensión y en función de su distinto grado de relación con la materia que investigamos. Así mismo se han consultado las más importantes revistas especializadas en la materia, tanto españolas como extranjeras: Nuestro Cine, Contracampo, Comunicación XXI, etc., entre las primeras; Iris, Cahiers de Cinéma, CinémaAction, etc., entre las segundas.

FUENTES PARTICULARES CONSULTADAS

La documentación consultada relacionada específicamente con la materia que investigamos ha intentado ser la más completa posible y siempre seleccionada entre las obras fundamentales disponibles.

Destacamos en primer lugar las aportaciones de R. Barthes, S. Pierre, Bettetini. C. Metz, Aumont, M. Marie, y de los españoles Gubern, Urrutia y otros, cuyas obras suponen lo más maduro sobre fillosemiología.

Se han estudiado también las teorías menos conocidas pero no menos importantes de V.V. Ivanov, Koch, Worth, Gillo Dorfles...

Finalmente se han tenido en cuenta las interpretaciones de los historiadores de las teorías cinematograficas tan destacados como J. Dudley Andrew, Joaquín Romaguera y Homero Alsina, entre otros.

En lo posible hemos seguido un método diacrónico que nos permitiera observar el paso de los estudios presemiológicos a los específicamente semiológicos hasta ahora. En los últimos años se observa una atención mayor a los estudios de psicología, retórica y narratología de la imagen.

UN PROBLEMA DE TERMINOS: SEMIOTICA O SEMIOLOGIA; FILM O FILME.

Una vez más parece conveniente retomar la polémica terminológica sobre el empleo de los vocablos semiología o semiótica con objeto de aclarar el uso que de ellos haremos en este trabajo.

Como es sabido, el lingüista suizo Ferdinand de Saussure propuso designar con el nombre de Semiología aquella ciencia que estudiara la vida de los signos en el seno de la vida social. A su juicio, la Lingüística (ciencia del lenguaje natural humano) sería una parte de esta ciencia general, pero no la única, ya que existen numerosos sistemas de comunicación. Saussure se expresa en estos términos: "La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de todos los sistemas." Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego "semeion", signo): Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general. Las leyes que la semiología descubra se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos.

"Al psicólogo toca determinar el puesto exacto de la semiología; tarea del lingüista es definir qué es lo que hace de la lengua un sistema especial en el conjunto de los hechos semiológicos. Más adelante volveremos sobre esta cuestión; aquí, sólo nos fijamos en esto; si por primera vez hemos podido asignar a la lingüística un puesto entre las ciencias es por haberla incluido en la semiología" (3).

El norteamericano Charles Sanders Peirce estudió, más tarde, la posibilidad de una ciencia que estudiara los signos desde el punto de vista lógico y la llamó Semiótica. La teoría de Peirce sin embargo, no está tan elaborada como la de Saussure, sino que se presenta a través de una serie de artículos cuyos conceptos sufren una evolución progresiva. Su concepto de semiótica se define como la "teoría de la naturaleza esencial y de la variedad fundamental de toda semiosis posible" (4).

Pero será el también norteamericano Charles Morris quien elaborará una semiótica en los Estados Unidos, basándose en los principios establecidos por Peirce. Charles Morris afirmó que: "El objetivo de la semiótica consiste en construir una teoría general del signo en todas sus formas y manifestaciones, sean estas animales o humanas, normales o patológicas, lingüísticas o alingüísticas, individuales o sociales. La Semiótica es, pues, una empresa de carácter interdisciplinario" (5).

La lingüística es la parte más desarrollada de la semiología y por ello los semiólogos la han tomado como modelo para sus trabajos. Algunos las consideran ciencias distintas y afirman que la semiología debe estudiar sólo los signos lingüísticos. Otros

dudan en incluir en la semiología el estudio de la comunicación animal, biológica, cibernética y demás comunicaciones no exactamente humanas. Por su parte, el estructuralista francés Roland Barthes inicia con sus Elementos de semiología (1964) una nueva etapa en la breve historia de la ciencia de los signos, da un giro a la teoría de Saussure en cuanto que la lingüística constituye una parte de la semiología, en otra en la que ésta formaría parte de una translingüística, desde el supuesto de que todos los sistemas de signos son "hablados" de alguna manera, y sería parte de una lingüística general en la que se ocuparía de las grandes unidades del discurso.

En la URSS, los semióticos soviéticos admiten que la lingüística es la parte más elaborada de la semiótica y, con independencia de las ideas de Saussure.

Más tarde, la escuela francesa y los lingüistas anglosajones, optaron por el término "semiología", a la vez que americanos y eslavos, italianos y alemanes prefirieron semiótica. Greimas quiso distinguir, sin éxito, dos ciencias: "Semiótica" para ciencias de la expresión, y "Semiología" para ciencias del contenido. En España, los estudiosos de la semiología del cine se han dividido según acepten la influencia francesa (Urrutia, Martín Serrano) y los ligados a la influencia italiana (Morgan).

En 1969, al crearse la Asociación Internacional de Semiótica, se acordó el uso exclusivo del término "Semiótica" para denominar los sistemas de significación, sin excluir el término semiología. Se pretendió que semiología designara la ciencia gene-

ral de los signos y la semiótica cada una de las ciencias parciales. Actualmente se emplean indistintamente, con igual significado.

En este trabajo, puesto que estudiaremos independientemente a los autores, respetaremos el uso textual del término.

En cuanto a las variantes film(inglesa) o filme (francesa), aceptaremos igualmente el empleo que hagan de ella los autores, a pesar que la Real Academia Española admite el uso de "filme" como correcto, aunque María Moliner no se muestra de acuerdo porque el término popular en España es "película". Pero esta palabra tiene en España otras acepciones y no parecer el más científico. Un análisis profundo de este problema puede verse en Urrutia⁽⁶⁾.

NOTAS: CONCEPTO, METODO Y FUENTES

(1). Jorge URRUTIA: "Introducción" a Lenguaje y cine, de Christian Metz, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 7-26.

(2). Varios Autores: Contribuciones al análisis semiológico del film, Introducción, selección y notas de Jorge Urrutia, Valencia, Fernando Torres, Editor, 1976, pp. 31-69.

(3). Ferdinand de SAUSSURE: Curso de lingüística general, Buenos Aires, Losada (12ª edición), pp. 60-61.

(4). Charles S. PEIRCE: Collected Papers, Cambridge, Harvard, University Press, 5.844.

(5). Charles MORRIS: La significación y lo significativo, Madrid, Alberto Corazón, 1974, p. 13.

(6). Jorge URRUTIA: opus cit. pp. 24-25.

P R I M E R A P A R T E

E T A P A P R E - S E M I O L O G I C A

1. TEORIAS PRESEMIOLÓGICAS SOBRE EL LENGUAJE DEL CINE

1.1. LOS ESTUDIOS TEÓRICOS SOBRE EL CINE

Los filmsemiólogos han insistido en la importancia que tienen los estudios teóricos sobre el cine de carácter tradicional. Si bien estos carecen, en general, de rigor científico y metodológico, no les faltan aciertos, intuiciones y teorías valiosas que deben tenerse en cuenta en un estudio del lenguaje del cine realizado desde un punto de vista semiológico.

Desde 1919, en que Victor Perrot insinúa hablar del cine como un lenguaje, hasta 1963, puede decirse que el término lenguaje aplicado al cine tiene carácter metafórico, a pesar de que Jean Mitry opine que el último en hacerlo fue Gilbert Cohen-Seal, en 1945, en su Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Pero este autor opinaba que el cine no era un lenguaje ni podía serlo. Por este motivo dice Urrutia (1) que había sido el propio Mitry, en la fecha indicada, el primero en ofrecer una explicación del lenguaje cinematográfico, después de Eisentein y dejando a un lado a los gramáticos.

Aquellos estudios tradicionales entraron en crisis debido a la falta de unos principios coherentes y claros en sus postulados teóricos. Christian Metz, por su parte (2), ha señalado cuatro modos tradicionales de estudio del fenómeno cinematográfico: crítico, histórico, teórico y la filmología. Los teóricos (entre los que destacan Eisenstein, Bela Balazs y André Bazin) pretendieron una reflexión fundamental acerca del cine o de las

películas, cuya originalidad, interés, alcance y su propia definición, dependen del hecho de que fue primero llevada a cabo desde el interior del mundo cinematográfico. El teórico habla más que de los filmes que se han hecho, de los que debían hacerse. La filmología se ocupa ya del filme y de sus efectos; pero del filme en abstracto. Se trata de un estudio científico realizado desde fuera por psicólogos, psiquiatras, sociólogos, pedagogos, biólogos, etc. Más que el cine, consideran el hecho cinematográfico, y más que el filme en sí, el hecho fílmico. Filmólogos importantes son Edgar Morin y Gilbert Cohen-Séat. Un gran investigador, Jean Mitry, ha sintetizado en una obra extraordinariamente valiosa, esas cuatro etapas que vamos a exponer en este trabajo. (3).

Estos estudios, aunque valiosos en muchos aspectos, presentan una serie de inconvenientes vistos desde una perspectiva científica rigurosa, entre los que podrían destacarse la debilidad científica de muchas teorías, la tentación normativista de algunas épocas analíticas que han pretendido dogmatizar la creatividad cinematográfica fijando procedimientos y la existencia de dos modos supuestamente antagónicos de análisis, como son los estudios de tradición idealista, de carácter irracionalista y subjetivo, peligrosos por la ambigüedad de su lenguaje y su limitado círculo de vigencia y, por otro lado, los estudios de tradición sociologista que encuentran en el cine un mero reflejo de la sociedad y de la ideología, es decir, un simple testimonio histórico. Estos caminos han llevado a la estética cinematográfica a cierto aislamiento con respecto al desarrollo de las estéticas

de las demás artes.

Puede decirse que todo lo anterior constituye una primera época de reflexión sobre el filme, "que se caracteriza por la proliferación y el empleo asistemático, simultáneo y contradictorio de métodos sucesivos, por la falta de crítica en la utilización de los instrumentos epistemológicos, por la ausencia, en definitiva, de principios de pertinencia, de puntos de vista definidos, susceptibles de fundamentar una teoría rigurosa del cine"(4).

Sin embargo, hay que reconocer que algunos autores de esta época como Eisenstein y los formalistas rusos, Arnheim, Morin, Cohen-Séat o Mitry, han aportado formulaciones teóricas de gran valor y componen la base sobre la que han podido montarse las primeras ideas sobre una Semiología del cine.

1.2. APROXIMACION A UN ESTUDIO DIACRONICO DEL LENGUAJE DEL CINE

En el análisis de la etapa presemiológica que vamos a estudiar, puede apreciarse que tanto la evolución estética del arte cinematográfico como el progresivo avance de su estudio teórico, reflejan un proceso diacrónico del hecho fílmico y, por tanto, del lenguaje del cine. Si más adelante vamos a abordar las formulaciones teóricas de carácter semiológico con una visión sincrónica, es razonable pensar que a ese estado se ha llegado a través de un proceso histórico. Y esto a pesar de que se le niegue carácter sistemático y metodológico a los tratados teóricos de esta etapa. Pero el producto cinematográfico, es decir, el filme, ha evolucionado de forma permanente en su perfección y complejidad formal. De cualquier modo, no debe entenderse este acercamiento como analógico con la diacronía del lenguaje verbal. Cualquier arte que se estudie a un nivel de desarrollo elevado exigiría también un conocimiento de su evolución histórica.

No se trata de reescribir una historia del hecho cinematográfico ni fílmico, tampoco de acumular fechas y datos, ni de estudiar a los creadores y sus filmografías, sino de reflejar una formulación lingüística de las teorías cinematográficas en función de su evolución y del desarrollo estético del cine, con el objeto de comprenderlo mejor como hecho de lenguaje, entendiendo ahora por lenguaje su definición lógica, de una manera general, y que Mitry sintetiza de la siguiente manera: "El lenguaje supone sistemas diferentes, teniendo cada uno una simbólica apropiada

pero refiriéndose todos a la formación de las ideas, de la que sólo constituye una expresión formal bajo cualquier forma que sea" (5). Ciertamente, por otra parte, con la perspectiva que facilita la historia, las obras de arte fílmicas adquieren una dimensión nueva que permite entenderlas mejor.

1.3. GESTACION DEL LENGUAJE DEL CINE

La historia del cine ha pasado por sucesivos periodos de progreso que a lo largo del tiempo ha ido acumulando conquistas estéticas y técnicas que, observadas desde una perspectiva semiológica suponen diversas etapas que dan lugar a una trayectoria diacrónica del lenguaje del cine. Cabe destacar una primera etapa, la de los pioneros, de pura reproducción mecánica de espectáculos y de puesta en escena teatral; le sigue una segunda etapa decisiva en la que, al intentar problemas narrativos y al contar historias entretenidas y llenas de intriga y emoción, fue necesario superar problemas concretos y, al conseguirlo, se consiguió ir formalizando el lenguaje cinematográfico. Esto se produjo entre los años 1910 y 1915. Le siguió la etapa del gran cine soviético con el desarrollo del montaje soberano, lo que supuso la conquista de un fenómeno esencial para la especificidad del lenguaje del cine. Después de esta etapa que se relaciona con la vanguardia artística, se alcanzan las décadas de los años treinta y cuarenta, del cine clásico. Más tarde surgen las diversas tendencias que podemos llamar contemporáneas, entre

las que se encuentra la corriente del cine underground que violará todas las reglas del código clásico, rompiendo el proceso evolutivo normal de este lenguaje. Este cine exigiría un estudio semiológico especial.

Como todo lenguaje, el cine pasó primero por una etapa de expresión denotativa y de iconología analógica hasta que los más creativos cineastas inventaron y codificaron las figuras de expresión propias de este arte. Más tarde, el lenguaje del cine evoluciona rebelándose contra normas y convenciones lingüísticas, hasta alcanzar un alto grado de connotación perfeccionándose como objeto artístico y como lenguaje.

A través del estudio de los ~~textos~~ de los grandes teóricos iremos conociendo este proceso que nos permitirá, después, enfrentarnos a los estudios propiamente semiológicos del filme.

1.4. TEORIAS ESTETICAS CINEMATOGRAFICAS

El profesor y teórico de Estética Jorge Uscatescu, en su obra Fundamentos de Estética y estética de la imagen, recoge un capítulo con el título "Teorías estéticas cinematográficas" donde hace un repaso de las formulaciones estéticas de los teóricos del cine, siguiendo en parte, el punto de vista del estudioso de la fenomenología cinematográfica Henry Agel (8.).

El cine emprende en su origen dos orientaciones distintas: la norteamericana, con una conciencia estética peculiar cuya praxis constituirá la manifestación más potente y poderosa de este nuevo arte, por una parte. Esta corriente consigue en los primeros quince años del siglo, gracias al genio de David Griffith, las primeras conquistas estéticas (que influirán decisivamente en el cine europeo), como la idea del ritmo interior, la técnica del montaje entrecruzado, de las acciones paralelas, etc.; y otra orientación en Europa con una dimensión teórica lúcida y penetrante, que acompañará la existencia del cine desde sus comienzos.

Reseña Uscatescu varias etapas en el proceso de gestación de la teoría del cine. Una primera la componen teóricos pertenecientes a la corriente surrealista con una base formada en el impresionismo, llamada por Agel "promoción del sueño", y en la que se integran Riccioto Canudo, Louis Delluc y Jean Epstein.

Otro grupo de teóricos estaría integrado por los que defendieron el cine de montaje y la estética Expresionista de germánicos, escandinavos y rusos. Están influidos por teóricos del arte como Wölffin, Panofski, Wartburg, Cassirer y Hausser, y en

él se incluyen a Eisenstein, Pudovkin, Kulechov y Vertov, entre otros nombres de interés como Lotte Eisner, Sigfried Kracauer y culmina con dos grandes teóricos: Bela Balazs y Rudolf Arnheim. Otro grupo estaría compuesto por los que vienen directamente del campo de la Estética, la crítica cinematográfica, la psicología, de la semiología, etc. Entre ellos se cuenta con Elie Faure, Souriau, Dufrenne, Edgar Morin y culmina con la "summa obra" de Jean Mitry. Los semiólogos inician un camino nuevo, pensamos, y los estudiaremos después.

Jean Mitry, en su monumental obra Estética y Psicología del cine, cuya primera edición es de 1963, distingue también varios periodos en la construcción de la teoría estética cinematográfica. Entre los primeros teóricos destaca a R. Canudo, L. Delluc, J. Epstein, G. Dulac y E. Faure. Un segundo grupo está integrado por los creadores de una estilística del cine, que considera parte de una estética, de la que participan los rusos Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin y Eisenstein. A estos le siguen los creadores de una verdadera estética cinematográfica: Bela Balazs y Rudolf Arnheim. Trayectoria estética que se prolonga con los trabajos de Cohen-Seat, Edgar Morin, y sobre todo, concluimos nosotros, con la obra citada del propio Jean Mitry.

De este panorama sintetizaremos las teorías de los teóricos fundamentales en la fracción de sus obras que enfocan el arte del filme con criterios lingüísticos, y que como dijimos al principio de este capítulo, facilitan la posibilidad de hacer una interpretación presemiológica de nuestro objeto de estudio y que servirán de referencia a los semiólogos de la imagen.

1.5. DOS NOMBRES A RECORDAR: VICTOR PERROT Y GEORGE DAMAS

Victor Perrot y George Damas, articulistas franceses, nos informa Metz, fueron los primeros que hablaron de cine en términos de lenguaje, escritura, etc. y sus trabajos, no recogidos en libro, son prácticamente desconocidos(7).

Ya en Octubre de 1919, Victor Perrot aludía a la posibilidad de un planteamiento lingüístico del estudio del cinema, al afirmar: "...es como si uno se preguntase: ¿son un arte las palabras? ¿Son un arte los colores? ¿Las notas son un arte? La manera de servirse de las palabras, los colores, las notas constituye el arte de escribir, el arte de pintar, el arte musical. Lo mismo ocurre con el cine: es un medio, ¡y qué medio!" Y más adelante continúa: "Un medio de expresión - comenta Mitry- susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, reforman y se transforman, se convierte entonces en un lenguaje, es lo que se denomina un lenguaje"(8).

He aquí el principio y el fin, a nuestro juicio, del empleo del término lenguaje de forma metafórica. Comenzó con Perrot en 1919 y se mantuvo su empleo prácticamente hasta Jean Mitry, que será el primero en utilizarlo desde un punto de vista lingüístico, aunque sobre esto hay controversias.

Perrot comparó el cine con la escritura ideográfica: "Es una escritura, la antigua escritura ideográfica", dijo, hablando de cine(9). Desde entonces se hizo frecuente el uso de la analogía lingüística aplicada al cine, afirmándose y negándose este carácter, según los criterios.

Uno de los temas más polémicos de la semiología del cine, la consideración de la imagen como signo, fue enunciada por George Damas en la década de los años treinta. En un artículo con el título "Rythmes du monde", afirma: "La cinematográfica es un signo del pensamiento de un autor, igual que lo fueron los primeros dibujos ocre en las grutas prehistóricas, un signo como los jeroglíficos egipcios, como los caracteres chinos, como las escrituras primitivas de América"(10). Esta comparación con la escritura ideográfica se mantendría hasta muchos años después, hasta que fue desmontada inteligentemente por Jean Mitry: "Así, pues, (en las imágenes fílmicas) las mismas ideas pueden ser significadas de múltiples maneras, pero ninguna de ellas podría ser significada cada vez mediante imágenes idénticas. No existe ninguna ligazón, ningún carácter de fijación entre el significante y el significado, en caso contrario aquél se convertiría pronto en un signo abstracto desprovisto de las cualidades vivas que le son indispensables"(11).

1.6. RICCIOTTO CANUDO

Extraordinaria importancia otorgan tanto los semiólogos como los tratadistas de estética a la figura de Ricciotto Canudo, precursor teórico del cine y del empleo del concepto de lenguaje. El profesor Urrutia opina que es necesario reconsiderar sus estudios recogidos en el libro póstumo 'L'usine aux images', de 1927.

Aunque había nacido en Bari (Italia) en 1879, emigró a París en 1902. Se relacionó con el mundo artístico parisino, entró en contacto con las tendencias artísticas, sufrió la influencia de las obras y las teorías de Wagner, de Marinetti, de D'Annunzio; funda en París, en 1913, una revista y un Círculo de vanguardia que tiene entre sus miembros a hombres del arte y la literatura como Apollinaire, Picasso, Ravel, Stravinski, Leger, Cendrars, etc. Atraído por el joven arte cinematográfico le impulsó a escribir en 1911 el Manifiesto de las Siete Artes, publicado después, en 1914. Fundó el primer cine-club conocido (el Club des Amis du Septième Art) y las revistas Montjoie y La Gazette des Sept Arts. Otras obras importantes suyas son La Estética del Séptimo Arte y El drama visual.

Canudo fue el creador de la expresión "séptimo arte" para el cine y considera a éste como un lenguaje compuesto de diversos otros lenguajes. Afirma en su obra que "el círculo en movimiento" de la estética se cerraba al fin triunfalmente con la fusión total de las artes. Y esa fusión es el séptimo arte: el cinematógrafo. En opinión de Canudo existen "dos artes verdaderamente, englobando a todas las demás, son los dos senos de la "esfera en movimiento" de la elipsis sagrada del Arte, donde el

hombre ha vertido para siempre lo mejor de su emoción, lo más profundo de su vida interior, los signos más intensos de su lucha contra lo "huidizo" de los aspectos y de las cosas: la Arquitectura y la música. La Pintura y la Escultura no son sino la figuración sentimental del hombre o de la naturaleza; y la Poesía no es sino el esfuerzo de la Palabra, y la danza el esfuerzo de la Carne, para convertirse en música. He aquí por qué el Cine, que resume esas Artes, que es "Arte plástica en movimiento", que participa de las "Artes inmóviles" a la vez que de las "Artes móviles", según la expresión de V. de Saint-Pont, o de las "Artes del tiempo" y de las "Artes del espacio" según la de Schopenhauer, o también, de las "Artes plásticas" y de las "Artes rítmicas", es la "séptima" de ellas"(12)..

En definitiva, para Canudo, la gran obra cinematográfica se conseguirá cuando el realizador coordine la expresión del pintor, del músico y del poeta sobre un mismo tema; lo que no quiere decir que el cine sea la suma de las otras artes y que deba elaborarse con los modos comunes a las otras artes, sino a su propio modo. Estas ideas pretenden hacer incipiente en la esencia del propio lenguaje cinematográfico que no puede ser confundido con ningún otro. Como dice Urrutia, Canudo hace una clasificación de las artes al modo de caja china, en la que el cine es la caja que contiene a las demás. Pero en esta teoría queda claro que el cine posee sus peculiares medios de expresión, y en este sentido es Canudo un precedente de la consideración semiológica del cine. El error de Canudo, precisa Urrutia, consiste en plantear la constitución del lenguaje cinematográfico como producto,

exclusivamente, de una combinación de artes.

Su principal obra, L'usine aux images, que está compuesta por artículos recogidos por F. Divoire⁽¹³⁾, y han sido incluidos en la antología de Pierre Lherminier, L'art du cinema⁽¹⁴⁾.

En castellano contamos con una selección de sus textos en la antología publicada por Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, Fuentes y Documentos del Cine⁽¹⁵⁾.

Alberto Abruzzese, en su obra La imagen fílmica⁽¹⁶⁾ reprocha a los especialistas del cine haber reducido el papel de Canudo a la función emblemática de afortunado iniciador, generoso esteta de un lenguaje diferente y ecléctico, propugnador de una nueva técnica al servicio de las necesidades artísticas de siempre. Aporta además una valiosa reflexión sobre el valor que poseen sus textos en el cuadro sociológico en el que se forma el modelo del intelectual "cinematográfico", como ámbito histórico e institucional inicialmente diferente del de la creación fílmica, de sus primeros técnicos y empresarios. Al hilo de la reproducción de textos seleccionados de Canudo, destaca Abruzzese el valor sociológico de su figura, términos que no resumimos por no tener relación con el objetivo de nuestro trabajo.

Desde una perspectiva puramente estética, Jorge Uscatescu ha destacado con agudeza sus intuiciones⁽¹⁷⁾, revelando que en sus textos se encuentran ya todos los conceptos que definirán las teo

rías estéticas del cine y la denuncia del error que será común a las primeras teorías expresionistas: la confusión entonces operante de que el cine era una nueva manifestación del teatro y que será necesariamente tributario del teatro. Canudo intuye también el papel que Estados Unidos iba a tener en la creación cinematográfica al poder desarrollarse libre de toda sobrecarga estética y metafísica. En función de esta libertad, virgen y originaria, opina Uscatescu, el cine americano podrá realizar de la mejor forma los supuestos del nuevo arte: su ritmo interior, su dinamismo, su movimiento vital, su capacidad de relatar una historia y la vida misma en imágenes, en un lenguaje propio, fuera del ámbito literario y narrativo.

Nacen así con Canudo las teorías fílmicas y Jean Epstein le definió como "un misionero de la ~~poesía~~ cinematográfica". Con él se inicia un largo proceso creador de una nueva Estética que será continuada poco después por Louis Delluc y por Jean Epstein. Luigi Chiarini⁽¹⁸⁾ también explica así este proceso: "al lado del rápido proceso técnico y del gigantesco desarrollo industrial del cinema, al lado de la feliz acción de los artistas que han plegado este nuevo medio de comunicación a sus exigencias expresivas, se ha dado lugar a una serie de búsquedas, reflexiones y teorías que constituyen una lenta pero segura toma de conciencia del "film" como hecho artístico, como lenguaje, una definición de sus caracteres diferenciales con respecto a las demás artes -lo "específico fílmico"- y la integración de sus problemas peculiares en los problemas más generales del arte".

1.7. LOUIS DELLUC

Delluc (1890-1924) participó en varios frentes en el mundo del cine. Fue guionista, director y crítico. Su figura es catalizadora de la llamada escuela impresionista, denominada a veces "primera vanguardia". Concibió el cine como una lengua internacional que servía para difundir y comunicar la personalidad de cada uno.

A pesar de su breve vida fue un hombre de una trepidante actividad. Además de su obra como guionista y realizador de varios filmes, publicó los siguientes libros: Cinéma et Cie (1919), 'Photogénie (1920), La jungle du cinéma y Charlot (1921), Drames de cinéma (1923). Dirigió la revista Le Filme en los años 1918-23, fue crítico del Paris-Midi y fundó y dirigió la revista Cinéa (1921-23).

Se le considera el continuador de la empresa teórica iniciada por Canudo. Influido por el cine americano, piensa que el cine es el único arte humano capaz de unir la capacidad creadora del hombre con las posibilidades mecánicas. Defiende en la doctrina del "visualismo" las posibilidades de la expresión poética del cine. En este arte destaca la función de la escritura y sus ingredientes (la luz, el ritmo, la decoración, la función de los "star", el montaje). Realizó un extenso análisis de Intolerancia, de Griffith y analiza en ella el montaje y el principio de simultaneidad, descubriendo así las posibilidades que el arte cinematográfico posee de traducir las historias del pasado y las ficciones del futuro en la conciencia onírica del presente.

1.8. JEAN EPSTEIN

Nacido en Varsovia en 1897, vivió en Francia donde realizó su primera película en 1922. Murió en París en 1953. Aunque fue un importante director cinematográfico de películas mudas, aquí nos interesa por su obra crítica publicada en sus libros "Bonjour cinéma"(1921), "Le Cinéma vu de l'Etna"(1925), "L'intelligence d'une machine"(1946) y, especialmente, por sus dos últimas obras "Le Cinéma du diable"(1947) y "Esprit du cinéma", publicada póstuma en 1955, que ejercieron una gran influencia en el cine francés.

Su obra teórica, en conjunto, representa una etapa fundamental en la evolución del cine y sus teorías. Desde un punto de vista artístico rechaza la estética del cine como historia, como narración. Considera que el arte del cine está por encima de la realidad, en lo irreal, en la inteligencia de la máquina, en la condensación o destrucción del tiempo, en la relatividad de todas las dimensiones, en el triunfo de los psiquismos. Usatescu lo interpreta así(19).

Epstein fue el primero en plantear el problema del lenguaje y del discurso, y otros, que desde entonces estarán presentes en el ámbito teórico del cine: el problema de la analogía entre el lenguaje del filme y el discurso del sueño, el de las relaciones entre cine y psicoanálisis, el de la expresión poética, el de la elocuencia y la retórica cinematográfica, el de la ruptura de la unidad del discurso cinematográfico a través del cine hablado y el doblaje, etc. En la semiología hoy se consideran de interés sus reflexiones sobre el cine como lenguaje.

NOTAS DEL CAPITULO 1

- (1). Jorge URRUTIA: Imago litterae, Sevilla, Alfaro, 1983, p.131.
- (2). Christian METZ: Ensayos sobre la significación en el cine, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 142-145.
- (3). Jean MITRY: Estética y Psicología del cine, Tomo I: Las estructuras. Tomo II: Las formas; Madrid, Siglo XXI, 1978.
- (4). José María LOZANO MANERO: Aplicación del análisis estructural a la estética de la imagen: Semiótica del cine, Memoria de Licenciatura presentada en la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1978.
- (5). Jean MITRY: Opus cit., tomo I, p. 59.
- (6). Jorge USCATESCU: Fundamentos de Estética y Estética de la Imagen, Madrid, Rius, 1979.
- (7). Jean MITRY: Ibid. p. 48.
- (8). Ibid. p. 44.
- (9). Citamos por C. METZ: Lenguaje y cine, opus cit. p. 322.
- (10). Ibid.
- (11). Jean MITRY: Opus cit. p. 49.
- (12). Jorge URRUTIA: "Introducción" a Contribuciones..., opus cit., p. 38.
- (13). Parfs, E. Chiron, 1927.
- (14). Citamos por J. URRUTIA: Opus cit. p. 311.
- (15). Barcelona, Fontamara, 1985 (2ª edición).
- (16). Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- (17). Jorge USCATESCU: Opus cit. pp. 186-187.
- (18). Luigi CHIARINI: Arte e tecnica del film, Bari, Ed. Laterza, 1965, p. 133.
- (19). J. USCATESCU: Opus cit. p. 190.

2. EL CINE SOVIETICO DE VANGUARDIA Y SUS APORTACIONES AL LENGUAJE DEL CINE

2.1. PRIMERAS ETAPAS DEL CINE SOVIETICO

La época de los grandes directores rusos, la del montaje soberano, brillante tanto por la práctica como por sus luminosas teorías cinematográficas, constituye el precedente más valioso del tratamiento del cine como lengua y es, por tanto, un precedente fundamental para la actual semiología del cine. Una parte muy considerable de sus descubrimientos sobreviven y son considerados pertinentes para los estudiosos actuales. Sus aportaciones al desarrollo y enriquecimiento del lenguaje del cine a través de sus filmes, las numerosas intuiciones y sugerencias en el plano teórico, así como la toma de conciencia de la especificidad lingüística y artística del cine, son valorados muy positivamente por la investigación semiológica.

En las primeras décadas de este siglo pueden diferenciarse varias etapas en su gestación y desarrollo. Una primera etapa que se puede considerar como de prehistoria llega hasta 1910. En estos años se filman noticieros, documentales o kilolubki. El cine ruso es todavía una atracción de fiesta hasta que poco a poco se crea una industria del cine.

Una segunda etapa cubriría los años de 1910 a 1917, y en ella pueden distinguirse dos periodos en su evolución: Uno de 1910 a 1914. Son unos años de intensa búsqueda técnica. Otra de 1914 a 1917, es un periodo de síntesis que marca el apogeo del cine zarista.

Después de la revolución de 1917 se inicia una nueva etapa que, a lo largo de las siguientes décadas, va a alcanzar el apogeo del cine soviético de vanguardia, con los grandes nombres que serán los creadores y teóricos del lenguaje del cine.

2.2. CONTEXTO HISTORICO EN QUE SE DESARROLLA ESTA GENERACION

Es necesario destacar el interés de los cineastas soviéticos por teorizar su propia práctica artística, y que no ocurriera lo mismo por parte de los cineastas norteamericanos. Ello es debido al contexto histórico que determina el diferente sistema de producción y los objetivos que los guían. En los Estados Unidos la única finalidad que les guía es de carácter económico. Sin embargo, el cine posterior a la revolución está planteado como una de las armas más eficaces al nivel de la lucha ideológica, como confiesan en sus textos los propios cineastas. Entendida la práctica cinematográfica por los soviéticos como una lucha a nivel internacional de la ideología socialista frente a la capitalista, era indispensable el desarrollo teórico sobre la práctica cinematográfica.

De esta forma, la voluntad de innovación surgida tras la revolución se reafirma a partir del decreto de Lenin de 1919 y comienza a dar sus frutos en los primeros años de la segunda década del siglo. El cambio brusco de rumbo histórico encuentra en el cine su principal cauce artístico. En la época zarista el cine ruso fue una colonia del cine francés y danés primero, y del sueco e italiano después. La industria cinematográfica entró en crisis y con la recesión económica se produjo un práctico colapso de la producción cinematográfica normal, pero surgió una especie de "cine paralelo" controlado por los sindicatos y destinado a la agitación

2.3. LOS PRINCIPIOS LENINIANOS

Como es sabido, Lenin mostró siempre gran interés por el cinematógrafo. En sus años de exilio fue un asiduo asistente a las salas de cine, y sus escritos están llenos de referencias al hecho fílmico. Una vez en el poder fijó con mucha claridad su política cinematográfica en un famoso decreto publicado el 17 de agosto de 1919, marcado por tres principios: superación de la pobreza por medio del trabajo creador, necesidad de un amplio panorama que no se reduzca a unos pocos aspectos y exigencia de una respuesta adecuada a unos planteos filosóficos y prácticos irrenunciables.

A pesar de las limitaciones del decreto (que no siempre fue respetado) el resultado fue que por primera vez en la historia del cine, existe una teórica del filme, los registros creadores son de una variedad extraordinaria, y el avance que experimentó el doble discurso cinematográfico, práctico y teórico, fue enorme.

La industria cinematográfica soviética, que había alcanzado un extraordinario auge durante el efímero gobierno de Kerenski, se detendría después de la revolución, bloqueada por la interrupción de importación de película virgen y por las consecuencias del bloqueo. Unido esto a la actitud del nuevo régimen, dio origen al siguiente decreto de nacionalización de la cinematografía:

DECRETO SOBRE LA TRANSFERENCIA DEL COMERCIO E INDUSTRIAS FOTO-
GRAFICAS Y CINEMATOGRAFICAS AL COMISARIADO DE EDUCACION DEL
PUEBLO

1. Todo el comercio e industria fotográficos, su organización, así como su aprovisionamiento y distribución de medios y materiales técnicos que les corresponden, en todo el territorio de la R.S.F.S.R. se pondrá bajo la competencia del Comisariado de Educación del Pueblo.

2. Con tal objeto, el Comisariado de Educación del Pueblo está a su vez facultado para: a) nacionalizar, de acuerdo con el Consejo Supremo de Economía Nacional, las empresas particulares de foto y cine, así como la industria relacionada con estas actividades; b) requisar todos los bienes, materiales y equipos relacionados con las mismas; c) fijar precios estables y máximos para todas las materias primas y productos manufacturados de foto y cine; d) ejercer la supervisión y control sobre todo el comercio e industria de foto y cine por medio de decisiones que estén relacionadas con empresas o personas de carácter privado, así como instituciones soviéticas, en lo que atañe a asuntos de foto y cine.

El Presidente del Consejo de los

Comisarios del Pueblo

V.Ulianov (Lenin)

Moscú, Kremlin, 17 de agosto de 1919.

Este decreto, como es lógico, condicionará la trayectoria futura del cine soviético.

NOMBRES PARA UNA GENERACION

Entre 1893, en que nació el más viejo (Pudovkin) y 1905, en que nació el más joven (Kozintzev), se encuentran Yutkevitch, Eisenstein, Alexandrov, Kulechov, Vertov, Guerassimov, Golovnia, Dovjenco, Gabrilovitch y Romm. En este trabajo nos ocuparemos de aquellos teóricos cuyas aportaciones son de valor considerable para la teoría del cine como lenguaje. La mayoría de ellos eran universitarios. Se reunían en grupo. Con veinte años Kulechov se hace cargo del "laboratorio experimental". Con Kozintzev y Trauberg inician la FEKS con Yutkevitch, crean teorías que atraen a Eisenstein, Vertov organiza sus "Kinoks", Pudovkin se prepara con Gardin y Kulechov inicia su propio camino. Las distintas escuelas a que dan lugar son el resultado de una mezcla de influencias: las bases del montaje a la americana, aprendidas en los Westerns, en las cintas de episodios y en los cómicos americanos; la consecuente utilización de los descubrimientos alemanes -del Schlausspiel al Expresionismus-, el intento de plasmación en imagen de los presupuestos poéticos maiakovsquianos, la utilización del flokllore tradicional y de las aficiones populares, especialmente el circo y las variedades.

2.5. EL INFLUJO DE GRIFFITH EN EL ORIGEN DEL LENGUAJE DEL CINE Y EN LOS CINEASTAS RUSOS

Los historiadores del cine consideran a Wark David Griffith (1875-1948) el creador de un lenguaje del cine basado en el montaje. Sin llevar, como los rusos, sus ideas al plano teórico, fue el inventor de esta nueva técnica, a través de su genial praxis fílmica. Entre 1915 y 1920 produjo cerca de treinta películas. Entre ellas sobrealen Nacimiento de una nación (1915) Intolerancia (1916) y La flor de lys truncada (1920). Como gran gestador del lenguaje inicial del cine, aportó a este el primer plano, el montaje como medio de expresión, el principio de simultaneidad, de la sucesión de imágenes, elabora la "sintaxis" del lenguaje cinematográfico con geniales intuiciones. Todo ello influirá decisivamente en los realizadores rusos quienes crearán nuevas formas de montaje, al que inicialmente llamarán "montaje americano" en reconocimiento a Griffith. Este descubre para el filme un ritmo dinámico y continuo a través de la mezcla de planos en un montaje global y su integración en un plano general. Se da cuenta de que las imágenes significan más por su organización que por su capacidad de mostrar algo.

El montaje se convierte para él en el gran articulador del discurso narrativo en el filme. Ejemplo máximo de ello se muestra en Intolerancia, en la que el montaje de las cuatro historias que la componen, se saltan constantemente de una a otra, manipulando el tiempo y el espacio, y consiguiendo que cada historia repercuta en la otra e intensifique su simbolismo.

Su influjo en Rusia fue importantísimo. Empezando por Kulechov y su "laboratorio experimental" en la Escuela de Cinematografía y en la invención de los "efectos" que llevan su nombre; en Dziga Vertov y su teoría del montaje integral; en la teoría y filmes de Pudovkin y, por supuesto, en Eisenstein y sus ideas sobre el montaje, como comprobaremos a continuación. Como dice Mitry: "La sintaxis fundamental del lenguaje fílmico fue casi totalmente elaborada por él y el ritmo visual es consecuencia de sus búsquedas y de sus intuiciones geniales" (1).

2.6. RELACIONES ENTRE EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DE EISENSTEIN Y LA SEMIOLOGIA DEL CINE

2.6.1. INFLUJO DEL ESTRUCTURALISMO RUSO

Tanto los filmes de Eisenstein como sus obras teóricas han sido tenidos en cuenta por los semiólogos a la hora de desvelar los numerosos antecedentes que contiene y para justificar y demostrar que la semiología del cine no parte de cero, sino que, por el contrario, cuenta con un rico cuerpo teórico.

Para una mejor comprensión de estas relaciones es necesario tener en cuenta el ambiente cultural en el que se forma Eisenstein. Por entonces aparece la corriente lingüística del "formalismo ruso", que se inició a finales del siglo pasado con Alexander Potebnia y Alexander Veseovsky, interesados por el problema del lenguaje poético y por la metodología de la investigación literaria. En aquellos tiempos se postula la idea de que el lenguaje intenta emanciparse de la dictadura del pensamiento y desarrollarse en sus posibilidades de creación semántica. Esto influirá en el movimiento poético simbolista ruso. Para ellos, la palabra se convierte en símbolo de un mundo secreto y trascendente que conviene descifrar. El gran precursor del formalismo y de la cuestión de la palabra autosuficiente es el poeta Biely, que influirá tanto en el futurismo como en los movimientos rusos de vanguardia. En este ambiente de polémicas sobre el problema del lenguaje se encuentran implicados el poeta Maia-kovski, el grupo de la revista "lef" y el grupo de lingüistas

que integran Sklovsky, Eichenbaum y Jakobson. Trostsky condenó estas preocupaciones, pero a pesar de ello, el tema del lenguaje, promovido por los formalistas, influye sin duda en la formación de los jóvenes artistas rusos. Eisenstein, por supuesto, es influido por este ambiente como puede comprobarse en su gran "corpus" teórico sobre la estética cinematográfica, cuya doctrina se contiene en el siguiente testimonio: "Desde nuestro primer encuentro, el sonido, el color, el relieve y la realidad de la televisión han hecho su entrada en el cinema. Diversas disciplinas en el seno de nuestro arte exigían igualmente nuevas soluciones teóricas. El problema del paisaje y el sistema del lenguaje cinematográfico y la estética del "gran plano"; los principios y la teoría del montaje; el problema del cinema patético y los problemas del "contrapunto audiovisual"; la conducta sinfónica del color a través de la estructura de todo un filme; la noción de la musicalidad de la imagen plástica; la composición dramática del filme; los principios del cine-poesía épica y de la alegoría plástica y la traducción en pantalla de nociones abstractas, estadio siguiente a la conquista del tropo-fílmico, de la metáfora, de la metonimia y de la sinécdoque fílmicos" (2).

2.6.2. IMPORTANCIA DE LA OBRA DE EISENSTEIN

Sergei Mikhailovitch EISENSTEIN (1898-1948) fue una persona de gran cultura filosófica, histórica y artística, que además de dirigir teatro primero y cine después, participó activamente en la vida intelectual de su país desde muy joven con manifiestos, artículos críticos, cartas, etc. A partir de 1945 decidió poner en orden sus ideas estéticas y comenzó a publicarla en libros teóricos.

De sus relaciones con el formalismo ruso, que había considerado el estudio del arte desde el punto de vista de sus formas significativas, es decir, el arte como lenguaje, llevó a Eisenstein a pensar en un elemento unificador o relacionante de todas las artes. De sus antecedentes teatrales hay que destacar el influjo de Stanislavski y Meyerhold, y en lo político, las teorías marxistas son decisivas para entender las formas y los contenidos de sus textos.

En su primer acercamiento al cine le influye Griffith por su procedimiento del montaje encuanto estructura condicional del filme. Le fascinan los elementos fílmicos que descubre en el teatro Kabuki y el teatro tradicional japonés. Con estos influjos su concepto del cine se apoya en procedimientos contrapuntísticos y en la tendencia a reducir las percepciones visuales y auditivas a un común denominador.

Como elementos formales destacan en sus obras la concentración gráfica, la depuración de líneas y formas, la distribución del espacio, agresividad de los ángulos agudos, triángulos cerrados, organización lineal del filme con adecuada función del blan-

co y negro. Le influye el expresionismo que aparece en la función del movimiento psíquico como signo y de la imagen como engendradora de éxtasis. Su grafismo lineal y pictural, con grandes contrastes y choques emotivos tienen caracter litúrgico.

Explica Eisenstein que su teoría del "montaje soberano" le fue sugerida tanto por el montaje de los elementos tubulares al que se dedicaban algunos ingenieros, como por las técnicas de yuxtaposición empleadas en los circos y en los music-halls.

Eisenstein. Fue gran admirador del teatro Kabuki, al que consideraba como un puro producto del montaje; colaboró en la revista Lef, de Mañakoswki; dirigió obras de Tretiakov; trabajó para el Teatro del Pueblo (Troletkult), para el Teatro libre experimental, para el teatro de Meyerhold, etc. Todo este tipo de influencias le llevarían a aplicar al cine sus teorías sobre el "montaje soberano". Para Metz: "Eisenstein es uno de los grandes teóricos del cine. Sus escritos están llenos de ideas. Sin embargo, sería necesario volver a pensar en términos de lenguaje todo lo que él pensó (pese a su terminología exuberante e imprecisa) en términos de lengua."

2.6.3. EISENSTEIN Y LA SEMIOLOGIA

Son numeros los estudios que se han detenido en desvelar las relaciones de los textos teóricos de Eisenstein con la lingüística y la semiología modernas. Uno de los más esclarecedores es el de Viatcheslav Ivanov (³), quien considera a Eisenstein un precursor de la actual semiología del cine. Revisando sus textos (Eisenstein, "Obras completas", 6 volúmenes, Moscú, 1964), ha demostrado, desde una óptica semiológica, diversas teorías que le muestran como verdadero anticipador de las teorías fijadas posteriormente por la lingüística estructural y la semiología, tanto general como fílmica. Los aspectos seleccionados por Viatcheslav Ivanov se refieren a la comparación de las lenguas, el montaje y la sintaxis, la sintaxis de la significaciones, la estructura espacial de la imagen, la metáfora y la metonimia y las oposiciones binarias. Vamos a resumir estas investigaciones que hoy nos parecen verdaderamente sorprendentes. (⁴)

a) Comparación de las lenguas

Eisenstein dominaba varias lenguas (ruso, francés, inglés, alemán...) y hacía uso constante y alternativo de todas ellas. De este conocimiento de las lenguas y su comparación, sacó la conclusión de que cada arte poseía su "lengua" particular, y por tanto, que el cinematógrafo tenía la suya. Durante el tiempo que fue director teatral fue capaz de renovar el lenguaje del arte dramático creando un sistema de anotaciones para sus montajes con ayuda de gráficos de cuatro dimensiones.

Su extraordinaria cultura le facilitó el dominio del len-

guaje científico y la lengua de los ritos y los mitos arcaicos. Durante los años cuarenta, Eisenstein comprendió que el problema fundamental de la estética consistía en la traducción de las ideas del artista a la lengua de las imágenes arquetípicas, por tener una influencia indirecta. En sus últimas obras, las lenguas de las diversas artes fueron descritas por medio de una comparación con las lenguas del mito y del ritual y con los signos estudiados en el psicoanálisis. De este modo, Eisenstein se acercó a los modernos investigadores que estudian la lengua del inconsciente mediante métodos estructurales.

Ivanov sitúa a Eisenstein, desde el punto de vista semiológico, en un alto lugar, capaz no sólo de captar por separado y utilizar simultáneamente diversos sistemas de signos, sino también del sistema de todos los sistemas de signos, a cuya comparación estaban consagrados sus tratados científicos.

b) Montaje y sintaxis

En su primera película sonora (¡Qué viva México!), Eisenstein redujo el empleo del montaje y lo sustituyó por la composición en profundidad de la imagen. Eisenstein aludía con el término montaje a todos los medios de construcción del filme y de las demás obras artísticas. Hacía alusión no al montaje en sentido cinematográfico estricto del término, sino a lo que él llamaba "la sintaxis de la lengua de las formas del arte" (T. III, p. 218), y sobre todo "la sintaxis audio-visual del cinematógrafo" (T. III, p. 474). Esta terminología coincide con la semiología moderna, en la cual la sintaxis se comprende como "las reglas de asociación de unos signos cualesquiera".

Eisenstein declaró que el signo de juventud del cinematógrafo residió en "la tangibilidad de la estructura de contrapunto de la construcción" de su Acorazado Potemkin (T.III, p. 290), y pensaba que la nitidez tangible de la estructura sintáctica era el signo distintivo de las fases primitivas del género al cual podría aproximarse de nuevo el arte del siglo XX, una vez que hubiera recorrido el largo itinerario de su evolución.

c) Sintaxis de las significaciones

Las investigaciones estéticas de Eisenstein, sobre todo allí donde ha transformado la sintaxis en medio del estudio de la semántica, son particularmente interesantes. Comparando las asociaciones de jeroglíficos con la fraseología de las diferentes lenguas, se pueden establecer las leyes universales de la desintegración de los conceptos en elementos constitutivos. De esta manera se produce una especie de "fisión atómica". Eisenstein, que había estudiado la escritura japonesa, conocía muy bien los jeroglíficos por asociación de caracteres. Pero este método le interesaba por la finalidad de transmitir la idea al cine intelectual que él había concebido.

Al final de los años veinte Eisenstein abordó el problema de expresar las ideas más abstractas, partiendo del principio de que la acción reales ejercida no por un símbolo muerto, fosilizado, sino por "un símbolo en devenir" que salta a la vista del espectador como consecuencia del enfrentamiento de dos o más representaciones diferentes.

d) Estructura espacial de la imagen

La destrucción de la perspectiva habitual constituyó el procedimiento de construcción para Eisenstein. Pensaba que el realismo positivista no es ni mucho menos la forma correcta de la percepción. Tras múltiples ensayos sobre el espacio en su filme 'La huelga' (1924), yuxtapuso dos representaciones perfectamente diferentes dentro de la misma imagen por medio de una doble exposición, y después encontró en este procedimiento los vestigios de la multiplicidad espacial de los planos del cubismo. En este empleo de la doble exposición veía un gesto anticipado por la diferenciación establecida más tarde entre la "representación" (en el sentido del "significante" en Saussure y en la semiología moderna) y la "imagen" (en el sentido del significado).

e) Metáfora y metonimia

Eisenstein consideraba que en el lenguaje del cine las metáforas se acercaban al lenguaje verbal, y más tarde, comparó las numerosas metáforas en los filmes de esta época con las numerosas imágenes que caracterizan a las lenguas en estado primitivo. Justificó esta abundancia de imágenes para que el cinematógrafo fuera reconocido "como el medio de hablar, el medio de exponer los pensamientos por medio del género particular de la lengua cinematográfica, por medio de la forma especial del lenguaje cinematográfico. El paso al concepto de cine-lenguaje normal se ha efectuado de la manera más natural a través de

este estadio de excesos en el terreno del tropo y de la metáfora primitiva"(T. V, p. 172). Para Ivanov esta explicación formula con perfecta claridad el problema del cine como "lenguaje sin signos". Tras haber tratado la cuestión de "la imagen como signo", Eisenstein se ocupó de este problema del cine como lenguaje, capital para su obra futura. Sobre ello han polemizado los investigadores actuales, algunos con el propio Eisenstein (como Jean Mitry).

Con respecto a la metonimia, Eisenstein ha coincidido con la opinión de los más importantes especialistas de la lingüística estructural y de la semiología, incluso se adelantó a la reciente definición de la metonimia propuesta por la lingüística estructural, como cambio de postura sintáctica que asimila la "pars pro toto" a cambios de acento en el interior de los elementos de la estructura.

f) Oposiciones binarias

Para Ivanov, en lo que más se ha aproximado Eisenstein a las conclusiones de la lingüística estructural y de la semiología es al emplear en sus investigaciones el método de descripción a base de oposiciones binarias. En el análisis que hizo Eisenstein de un fragmento de su Acorazado Potemkein, opuso el centro a la periferia, la profundidad y el primer plano, la parte de arriba y la de abajo, lo negro (oscuro) y lo blanco (claro), lo par y lo impar.(T. II, p.87-91). Se aproxima así a las conclusiones de la antropología estructural y la clasificación de todos los fenómenos en dos principios opuestos (el yin y el

yang) establecido en la antigua China. Lo experimenta en la secuencia central de la segunda época de Ivan el Terrible (1958).

La antropología moderna ha confirmado la idea de Eisenstein según la cual este principio permite explicar numerosos arquetipos de la cultura.

Con su aguda indagación, Ivanov ha puesto de relieve las interesantes y numerosas aportaciones que se encuentran en las obras teóricas de Eisenstein, que consideramos de extraordinario valor para la actual semiología del cine y que la práctica de ellas supone un avance fundamental en la diacronía del lenguaje cinematográfico.

2.7. DZIGA VERTOV Y EL CINE-OJO

Nació en 1896 en Bialystock (Polonia) pero integrante entonces de la Rusia zarista, con el nombre de Arkadievitch Kaufman. La familia se trasladó a Moscú en 1915 y allí se relacionó con la literatura y el futurismo. Adoptó entonces el seudónimo de Dziga Vertov (donde "dziga" alude a un "trompo que gira continuamente", es decir, un sentido claramente futurista). En 1918, con los comienzos del cine soviético, Vertov se hizo cargo del kino-Nedelia o Cine-Semana, primer noticiario cinematográfico, del que se emiten veintinueve números ese año y otros diez en 1919. Esa atención a la realidad exterior, condicionada después por la propaganda, habría de caracterizar toda la obra de Vertov, hasta su muerte en 1954. Sus textos teóricos más importantes son: "Memorias de un cineasta bolchevique" y El cine-ojo (5).

Empezó como ayudante de dirección de Kulechov, cuando este se ocupaba de los documentales. Después lo hizo con Mikhaïl Koltzov con quien aprendió mucho, y más tarde se casó con la mejor montadora de cine rusa, Elisabeth Srilova. Con ella de montadora rodó muchos documentales.

En el campo teórico comenzó opinando que no podía existir cine artístico. Fue un error pasajero del que le sacaron sus compañeros Kulechov y Eisenstein. También se enfrentó a ellos en la concepción del montaje. No admitía la actuación, el trabajo de los actores. Sólo admitía la toma de imágenes y el montaje, como expresión de la vida real. Todavía en 1930, en una entrevista que le hizo el periódico Kinofront, hace una defensa de los documentales del cine-ojo por su función revolucionaria.

Sus teorías se consideran precursoras del cine realista. En 1920 asentó los principios que después en 1964, una vez que el progreso técnico hizo posible su puesta en práctica, revolucionarían el cine. Considera el espacio y el tiempo (utiliza, si es necesario, el acelerado y la cámara lenta) como una de las materias primas a las que todo el cineasta Kinok debe dar forma a su antojo. Preconizó la "vida de lo imprevisto" o toma de imágenes sin saberlo las personas filmadas. Su influencia ha sido muy considerable en los vanguardistas franceses y alemanes, y también sobre la escuela inglesa y la escuela de Nueva York.

Vertov creó en 1922 el Kino-glaz (Cine-Ojo), movimiento documentalista soviético. En un manifiesto de 1923, proclamaba que el cine debía de prescindir de los estudios, de los actores profesionales, del guión previo escrito, y hasta del uso de la luz artificial, para mostrar la vida en su desnudez, "al improviso", mediante el uso de la cámara como medio ideal para registrar la realidad.

2.7.1. VERTOV Y LA POÉTICA DEL CINE-VERDAD

El punto de vista de Vertov sobre el cine como una poética cercana al cine-verdad le llevó a enfrentarse a Eisenstein, que difundía una poética radicalmente distinta. Vertov confía en las posibilidades autónomas de la cámara y defiende la adecuación del ojo humano a las leyes del kino-glaz. Por su parte, Eisenstein entiende la proyección del filme como un estímulo creativo para la fantasía del espectador.

Sobre sus métodos de trabajo afirmaba: "Hasta ahora, hemos violentado la cámara obligándola a copiar el trabajo de nuestro

ojo. Y cuando mejor era copiado tanto mejor se consideraba lo filmado. A partir de ahora, libramos a la cámara y la obligamos a trabajar en dirección opuesta, lejos de la copia. Las debilidades del ojo humano están al descubierto. Nosotros afirmamos el cine-ojo que busca, sondando el caos de los movimientos, la resultante del propio movimiento; afirmamos el cine-ojo con sus medidas temporales, cuya fuerza y posibilidades crecen hasta la autoafirmación" (6).

Desde un punto de vista semiológico, Vertov parece comprender los aspectos significativos del empleo del medio. Este modifica el funcionamiento del ojo humano en la medida en que se ve obligado a adecuarse a las características constitucionales (técnico-semánticas) de aquél (como uso). De tal forma, opina Pecori, el movimiento de la cámara no estará determinado por una "visión" extrafílmica, sino que será, más bien, una "resultante" encontrada indagando en el "caos" de la materia de acuerdo con las modalidades técnicas del mismo medio. Resumiendo: el cine viene a ser una especie de "escritura contestaria" respecto a la institución lingüística fundada en la relación de dependencia (metafísica) de la forma (significativa) del pensamiento o conocimiento (significado). En efecto, concluye Pecori, el enfrentamiento de Vertov y Eisenstein refleja dos poéticas profundamente distintas.

Por otra parte, Jean Mitry observa que para Vertov, el arte consiste en "encuadrar" los temas, en ordenarlos y en montarlos. La significación resulta del sentido que adquirirían los hechos relacionados de este modo entre sí. Captados en vivo, eran "orientados", transformados, en razón del papel que se les hiciese jugar en la continuidad. No era mas que un arte de estructura.

Sus experiencias ejercieron una gran influencia en la URSS y en el mundo. Teórico del "montaje integral", el filme se elabora en la sala de montaje en medio de una cantidad de documentos elegidos "después", es decir, a posteriori, propio para montajes de actualidades.

Aunque teóricamente parece un montaje idéntico al de Eisenstein, sus objetivos y aplicaciones son absolutamente distintos. Al no partir de una idea previa sino de una cantidad de materiales filmados sobre los que se opera por selección, el tipo de montaje resulta eficaz. Como dice Mitry: "Se trata, en suma, sirviéndose de documentos trucados en noticiarios, de yuxtaponer hechos que tienen evidente autenticidad, pero que no significan sino aquello que testifican. Se expresa entonces una idea que, por supuesto, sólo existe debido a esta relación"(7).

2.8. LEV VLADIMIROVICH KULECHOV

A Kulechov se le considera, junto con Vertov, creador del cine soviético. Se formó con Eugèni Bauer, fue operador de noticiarios del Ejército Rojo y, después, profesor del Instituto del Cine. Fundó el Laboratorio Experimental. En 1939 publicó su obra teórica sobre la realización clásica Fundamentos de la dirección cinematográfica. (8)

Kulechov se propuso demostrar el carácter ideal del montaje, desplazando a un segundo plano los demás componentes que participan en la realización de un filme. El director acumula material filmado y, en una segunda fase, lo ordena de acuerdo con el principio del montaje. El filme se crea después de este proceso, en el cual los fragmentos adquieren su expresividad.

Por esta forma de trabajar, Kulechov fue acusado de formalista. Realizando estas experiencias sobre el montaje, Kulechov hizo un descubrimiento que la gente de cine llamó "efecto Kulechov". La escuela que fundó, el "Laboratorio Experimental" fue la más fecunda, la más seria y continuada de Rusia.

En una entrevista con André S. Labarthe y publicada en el número 220-221 de Cahiers du Cinéma (1962), recuerda estas experiencias. En ella cuenta sus primeros trabajos cinematográficos, sus estudios de decorador en la Universidad, sus inicios en el cine con el gran director de la época zarista, Eugeni Bauer. Realizó su primer filme en 1917-18 (El proyecto del ingeniero Proiekt) y confiesa que el cine que más le había influido fue el norteamericano pero también el italiano, francés, noruego y sueco.

2.8.1. EL ORIGEN DEL MONTAJE

Sobre la polémica de quien fue el primer cineasta que empleó el montaje afirma que, a pesar de ser mucho más joven que Griffith, utilizaban ambos el mismo método. Asegura haber leído en aquellos años textos norteamericanos sobre el origen del montaje en los cuales se decía que el montaje de Kulechov se semejaba al de Griffith y que habían aparecido simultáneamente. Aunque reconoce que, posteriormente, aprendió mucho de Griffith, deja creer que se considera co-creador del montaje, cada uno en su país. Pero también resalta que además de la práctica se ocupó también de los estudios teóricos desde 1917 en que comenzó a publicar artículos en la revista Teknika y Kinematographia. En defensa de estas afirmaciones argumenta que durante muchos años a "nuestro montaje los norteamericanos lo denominaron montaje ruso y nosotros lo llamábamos montaje americano" (9).

Lev V. Kulechov se reunía frecuentemente con sus compañeros Vertov, Eisenstein, etc. y, aunque sus relaciones personales eran buenas, sus puntos de vista sobre el montaje eran muy diferentes.

2.8.2. PRECINE LITERARIO

En los últimos años se han publicado en España estudios sobre la teoría de que en la literatura anterior al nacimiento del cinematógrafo se utilizaban recursos que después el cine ha descubierto propios. A esto se le llama "precine" y, aunque han

sido criticados por Mitry (1978), Kulechov había descubierto ya estos artificios expresivos en sus primeros años de trabajo. Así, al tratar de definir el montaje, se muestra persuadido de su existencia antes de la aparición del cine y expone ejemplos en novelas de Tolstói y Gogol, en la poesía de Puschkin y en el novelista norteamericano Hemingway.

Para Kulechov el mejor medio de construcción del filme es el montaje. Lo considera muy importante en cuanto medio de expresión de la realidad, y que su forma de emplearlo depende de la concepción de la vida que tenga el artista.

2.8.3. EL "EFECTO KULECHOV" COMO SINTAXIS

El componente del formalismo ruso Viktor Sklovski ha realizado una interpretación lingüística del descubrimiento de Kulechov. En su estudio sobre Eisenstein publicado en Moscú en 1972, incluye un breve análisis semántico y sintáctico del montaje de Kulechov. Destaca la importante significación técnica que tuvo al principio, como modo de rodar y poner de relieve el detalle, como una manera de examinar el objeto, de descuartizarlo. En la imagen cinematográfica como en la lengua, existen las series semánticas y, en algunas de ellas la importancia emotiva y cognoscitiva de elementos idénticos es diferente, según la posición del elemento en el interior de la serie. No se puede comprender el significado de la mímica del protagonista, o un gesto suyo que sea extraño a la acción. Si ha sido fijado quiere decir que ha sido elegido. En función de esto, Sklovski afirma que el "efecto Kulechov" es la sintaxis del cine, es el análisis de la correlación entre las partes.

El montaje, en el sentido técnico de la palabra, no era para Kulechov mas que la ejecución de un plan minucioso: el guión técnico. Por este motivo lo maneja como un principio estético, es decir, un método de escritura y composición. En este sentido, el "efecto Kulechov" "está en la base del lenguaje fílmico" (10).

De esta forma, los cineastas soviéticos llegaron a considerar las imágenes-ideas de Kulechov como signos que, enlazándose, hacían posible desarrollar ideas dialécticamente y construir un discurso en el que las imágenes seguirían el desarrollo impuesto por la lógica del discurso.

2.9. VSEVOLOD PUDOVKIN

V. Pudovkin (1893-1953), atraído para el cine por Kulechov, de quien fue discípulo, en el campo teórico aportó una importante bibliografía en la que sobresalen 'El actor en el film' y 'Lecciones de cinematografía'. En 1928 publicó una obra sobre estética cinematográfica: 'Film Regie and Film Manuscript'. En ella considera que el montaje es en el cine lo que el estilo es en la literatura. Distingue cuatro formas de montaje: por contraste, por paralelismo, por simultaneidad y como "leit-motiv". La construcción del discurso cinematográfico y la creación de la emotividad a través del ritmo se alcanzan con el montaje. A través del montaje se consiguen el argumento y la dirección del filme. Nos hace observar que el protagonista visual es la cámara, a través de la cual nos sentimos espectador activo, y se encarga, además, de realizar el tiempo y el espacio cinematográfico. Sobre las posibilidades que ofrece la cámara, el montaje introduce una lógica fílmica, eligiendo lo esencial, dándole ritmo e imprimiéndole significación. En definitiva, el montaje se encarga de organizar con precisión la imagen fílmica.

Pudovkin defiende, por tanto, una estética del montaje y proclama la existencia de un "continuo" dinámico, donde las categorías espacio-temporales se manejan según un orden relativo y subjetivo. De este modo aparece la teoría del "asincronismo" estético del montaje, que defiende la existencia de un ritmo objetivo del mundo y del tiempo en que uno observa ese mundo. Distingue dos ritmos que deben usarse alternativamente: uno obje-

tivo y pleno; otro, subjetivo y parcial, representados cada uno de estos ritmos por la imagen y la columna sonora.

Para Pudovkin, el cine es un conjunto estético de tiempo objetivo y tiempo subjetivo, como resultado de un auténtico contrapunto audiovisual, cuya esencia es la fragmentariedad.

2.9.1. CONCEPCION UNIVERSALISTA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Para Pudovkin, la toma posee un valor que no tiene para sus compañeros. Si el plano aislado tiene sólo una significación análoga a la de la palabra para el poeta, una toma de imagen no es el simple registro de un acontecimiento, sino la representación de una forma particular elegida de este acontecimiento. De esto surge la diferencia entre el acontecimiento en sí y la forma que se le da en la pantalla. Esta diferencia es la que hace que el cine sea un arte.

Pudovkin recurre a la literatura como modelo y a la tesis narradora para fundamentar su teoría del montaje y destacar así su importancia, puesto que para él es la base estética del filme. En el prefacio de su libro Film-Regie und Film-Manuskript dice: "Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mutables, hasta que ella no forme parte de la forma artística determinada. Análogamente, para el direc-

tor cinematográfico cada escena acabada representa lo que para el poeta la palabra. Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición artística, él crea las "frases de montaje", de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte: el film" (11).

Como podemos ver, el punto de vista de la filmación sólo influye en el plano fisionómico cuando la incidencia semiótica del sujeto coincide con la pérdida de la misma calificación de los signos. Pudovkin es contundente cuando afirma: "He querido demostrar que el montaje es el creador de la realidad cinematográfica y que la naturaleza solamente ofrece materia bruta para su elaboración" (12).

De sus ideas aflora una concepción universalista del lenguaje cinematográfico. Las técnicas del rodaje y del montaje están legitimadas para él por las leyes de otras artes como la literatura y la pintura, mientras que el concepto de metáfora lo eleva genéricamente a método cinematográfico.

En los últimos años el método de Pudovkin ha sufrido algunas críticas. Franco Pecori opina que: "El método de Pudovkin, nacido de un ambiente de búsqueda formal, resulta precisamente equívoco en el terreno de la forma. La claridad estructural de la narración no basta para garantizar autenticidad al arte cinematográfico si no se funda en el uso pertinente de los materiales. Todo lo contrario, puede ocurrir que los materiales sean dirigidos hacia destinos cerrados, en el fondo de los cuales encontramos una "realidad" estereotipada, disponible para la exposición autoritaria abstracta, en el sentido peyorativo del

término" (13).

NOTAS DEL CAPITULO 2.

- (1). Jean MITRY: Opus cit., t. I, p. 326.
- (2). Sergei EISENSTEIN: La non-indifférence de la nature, París, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 19-20.
- (3). Vlatcheslav IVANOV: "Eisenstein y la lingüística estructural moderna", en Contribuciones..., opus cit. pp. 87-102.
- (4). De la extensa obra teórica de S. Eisenstein, destacamos las siguientes, traducidas al castellano: Teoría y técnica cinematográfica, Madrid, Rialp, 1958; El sentido del cine, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (2ª edición); La forma del cine, México, Siglo XXI, 1986; varios textos suyos incluidos en VV. AA.: Cine soviético de vanguardia, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- (5). Dziga VERTOV: El cine-ojo, Barcelona, Fundamentos, 1974. Varios textos suyos se encuentran en VV. AA.: Cine soviético de vanguardia, citado en nota 4.
- (6). Citamos por Franco PECORI: Cine, forma y método, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 32.
- (7). Jean MITRY: Opus cit. p. 423.
- (8). No conocemos traducción de esta obra. Es interesante la entrevista con Kulechov incluida en Cine soviético de vanguardia, citada antes.
- (9). AA. VV.: Cine soviético de vanguardia, citado en nota 4.
- (10). Jean MITRY: Opus cit. p. 336.
- (11). Berlín, 1928. Citamos por J. ROMAGUERA y T. ALSINA: Fuentes y Documentos del cine. La Estética, las Escuelas y los Movimientos, Barcelona, Fonamara, 1985, p. 74.
- (12). *ibid.*
- (13). Franco PECORI: Opus cit. p. 30.

3. LOS PRIMEROS TEORICOS IMPORTANTES: ARNHEIM Y BALAZS

Se han distinguido dos grandes épocas en la historia de las teorías cinematográficas: la primera, hasta 1935 aproximadamente, a la que pertenecen los teóricos soviéticos, Hugo de Manstenberg, Rudolf Arnheim y Béla Balázs (1).

Dudley a estos los llama teóricos formativos, que escriben como respuesta al realismo "bruto" que los productores cinematográficos anunciaban y que el público creyó que estaba escribiendo. Sobre la base de esta primera época se desarrolla la segunda y en ella se integran André Bazin, los críticos de "Cahiers du Cinéma" y, en América, Siegfried Kracauer y de los artistas del cinéma-vérité, como Richard Leacock, D.A. Pennebaker y Michael Roemer, defensores de una teoría realista. A estas etapas hay que añadir las teorías surgidas en los años sesenta, aún en desarrollo, que tratan de superar el debate formativo-realista, y que ha dado lugar a una nueva dialéctica entre los que estudian el cine desde una óptica esteticista y los que lo hacen desde principios semiológicos.

Con los grandes teóricos Rudolf Arnheim y Béla Balázs se configura por primera vez una estética general cinematográfica. Habiendo tomado en consideración los estudios de sus antecesores, dan cuerpo a una teoría estética sobre la expresión cinematográfica con rigor y sistematicidad. En los últimos decenios sus teorías, sin embargo, han sido superadas por estudios de mayor complejidad y amplitud. No obstante, los de estos autores resultan esenciales como un paso previo para los estudios más comple-

tos.

Con Arnheim y Balazs aún estamos lejos de establecer las condiciones de un lenguaje fílmico. Ellos, como otros tratadistas de estética de entonces, se limitan a sistematizar los principios del montaje. Pero el montaje es un factor fundamental del discurso cinematográfico, y aunque delimitan este elemento formal, su sistematización determina un elemento básico del lenguaje cinematográfico.

3.1. RUDOLF ARNHEIM

Rudolf Arnheim comenzó sus trabajos en Alemania y los continuó en Estados Unidos donde fue profesor de la Facultad de Psicología del Sarah Lawrence College.

Arnheim fue el primero en intentar establecer ideas generales fundamentales, relacionando el hecho fílmico con la psicología de las percepciones (Gestalt). Sus reflexiones toman como base las diferencias que se dan entre los hechos reales y su reproducción fílmica. Se considera actualmente que su trabajo es limitado y no alcanza a explicar el cómo y porqué de las diferencias citadas, ni justifica la estética a que da lugar.

Su primera obra teórica FILM, la publicó en 1933 y obtuvo una extraordinaria repercusión. Más tarde publicó EL CINE COMO ARTE en el que hizo una selección del libro anterior y añadió otros ensayos. Su obra siguiente fue ARTE Y PERCEPCION VISUAL: Una psicología de la creatividad del ojo, ampliado y actualizado en una edición de 1974. (2)

3.1.1. EL ENCUADRE Y EL MONTAJE

Las teorías cinematográficas de Arnheim se construyen bajo el influjo de la psicología experimental y estudia el cine estéticamente dentro de la fenomenología de la percepción. El cine para Arnheim es una nueva forma de expresión. Considerando al cine de montaje como una posibilidad de captar los principios estéticos esenciales del cine, ve en las posibilidades del montaje la posibilidad de una expresión estética a través de una

concepción nueva de las relaciones espacio-temporales y de las relaciones entre forma y contenido. El cine se le aparece como un arte de contrastes, de formas antagónicas que a través del principio de la visualidad selecciona y organiza los datos de la realidad.

Por otra parte, en Arnheim el concepto de encuadre posee una importancia básica como elemento de expresión, incluso mayor que el montaje, aunque sitúa en un segundo plano, aunque hay una relación directa entre ambos. Para Arnheim la amplitud del cuadro depende de la distancia existente entre la cámara y el objeto, por lo que el medio de expresión más importante y fundamental es el de filmar desde cualquier ángulo con tal de que sea el más "significativo".

Arnheim muestra una idea limitada de la técnica cinematográfica en su función comunicativa, cuya capacidad creativa se ve determinada por la necesidad de encuadrar. Sin embargo, opina que la limitación de la imagen es un instrumento creativo tan importante como la perspectiva, puesto que permite hacer resaltar, dándole a la imagen un significado especial. Y también permite suprimir cosas sin importancia e introducir, repentinamente, sorpresas en el encuadre. Estas ideas muestran que Arnheim tiene un concepto funcional de este procedimiento.

3.1.2. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA EXPRESION CINEMATOGRAFICA

En la primera parte de EL CINE COMO ARTE, Arnheim centra su atención en los problemas del cine como forma artística. Tras

argumentar que el cine no es sólo representación de la realidad, porque entonces no sería arte, afirma que el artista debe prestar atención a los medios de representación para que pueda ser artístico. El medio debe diferenciarse de la simple muestra de la realidad y para que el cine sea un arte debe de reflejar cierta irrealidad, debe atender a los siguientes aspectos:

- 1) La proyección de los objetos sólidos en una superficie de dos dimensiones.
- 2) La reducción de una sensación de profundidad y el problema del tamaño absoluto de la imagen.
- 3) La iluminación y la ausencia de color.
- 4) El encuadre de la imagen.
- 5) La ausencia del continuo espacio-tiempo como derivado del montaje.
- 6) La carencia de aportes de los otros sentidos.

Estos seis tipos de aspectos irreales deben construir la materia prima del arte cinematográfico y al menos uno de ellos debe estar presente en cada imagen. El arte cinematográfico está basado en la manipulación de lo técnicamente visible.

Arnheim, que se mostraba en desacuerdo, incluso varias décadas después de la aparición del sonoro, con los desarrollos tecnológicos (el sonido, el color, el relieve, la pantalla ancha), defiende que precisamente esas limitaciones son la materia prima del arte cinematográfico, ya que son perfectamente controlados por el artista.

Al comparar la materia prima de las otras artes con la del

cine, pone de relieve las enormes diferencias que existen entre aquellas y las del cine. Si las otras artes parten de algo (sonido, piedra, gesto, etc.), el arte fílmico se basa en un proceso y en una consecuencia de la tensión entre la representación y la distorsión. Defiende la sustitución en el proceso fílmico de la representación por el proceso artístico de la expresión.

3.1.3. EMPLEO ARTISTICO DEL MEDIO

En una segunda fase, Arnheim desarrolla los distintos efectos artísticos que están vinculados a los diversos aspectos tecnológicos. Los resultados de esta estética se logran con los procedimientos acelerados y lentos, las disolvencias, los fundidos, las sobreimpresiones, la marcha atrás, el uso de la fotografía fija, las distorsiones de foco y de filtro, la visión desde abajo, la toma desde delante. Todo ello da lugar a una retórica cargada de connotaciones y sugerencias producidas por el empleo de estos recursos.

Según Arnheim, el creador cinematográfico cuenta con un número limitado de técnicas de expresión, pero puede manipularlas sobre todo algunas de ellas, de tal manera que puede conseguir numerosos efectos artísticos. Si esto fuera así, estaríamos ante unos elementos de articulación de un lenguaje artístico que adquiere sus valores estéticos en función del empleo que el artista sepa hacer de ellos. Pero esta interpretación del arte cinematográfico ha sido repetidamente criticada por las limitaciones que plantea.

No obstante, Dudley Andrew, a quien seguimos aquí, deduce de ellas que Arnheim insinúa la identificación de los elementos cinematográficos con los elementos del lenguaje verbal, donde la imagen está constituida por un objeto representado (nombre) o por una acción (verbo), calificados por efectos artísticos (adjetivos y adverbios), y afirma que esta visión reductora del arte cinematográfico la ha provocado Arnheim con su definición de la materia prima del cine, según la cual, mientras las otras artes eligen su material en el mundo y juegan libremente con él, el cine parecería condenado a comentar el mundo, porque su material no es material del mundo, sino un proceso que fue inventado para representar al mundo y que no es imaginable fuera de ese mundo.(3).

3.1.4. UN NUEVO LAOCOONTE

En 1938, Arnheim escribió el último capítulo de su libro El cine como arte, titulado "Un nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro". En él plantea la cuestión estética básica de cómo diversos medios pueden combinarse en una obra de arte.

En algunas teorías de Arnheim se han querido encontrar precedentes del principio de MacLuhan, según el cual "el medio es el mensaje", y es que para Arnheim todo medio expresivo empleado con intención artística distrae la atención del objeto que el medio transporta y la dirige hacia las características del propio medio. Todo medio manipula una materia prima que le sirve de nexo a tra-

vés del cual se convierte en un lenguaje simbólico. El dominio de este nexo por el artista le permite trasladar eficazmente su percepción del mundo a los códigos apropiados de su medio.

Opina Arnheim que todo lenguaje artístico debe intentar alcanzar su máximo grado de pureza expresiva. Creyó que el cine mudo lo había encontrado en la década de 1920 a 1930, tras veinte años de experimentación, en los cuales los realizadores habían encontrado los elementos específicos del medio y habían formalizado un código narrativo unificado. Pero, enemigo del cine sonoro, con su llegada creyó que aquella conquista se había abandonado. Los signos físicos del cinema mudo se veían corrompidos por la falsa apariencia de realismo que le otorgaba la palabra. Resquebrajada la especificidad del medio de expresión fílmico, renegó de un código que mezclaba signos de distintos sistemas. Para Arnheim, el sistema de signos del cine lo componían la iluminación, el gesto, el montaje y la composición. Con el sonido, esta forma de expresión artística depurada a lo largo de veinticinco años fue sustituida por otra en la que la palabra sería enfatizada en perjuicio de la imagen. Quizá el error de Arnheim consista en que creyó que el cine sonoro se presentaba como una imitación de la realidad, siendo el Arte la consecuencia de la manipulación del medio, y no de la sensación de realismo que consigue. La base de este criterio está en la herencia de su formación en las teorías de la percepción de la Gestalt. Este autor está en la base de la teoría semiológica de Christian Metz y en su ensayo El significante imaginario.

Como veremos más adelante, la llegada del sonido al cine no ocasionó la destrucción de un lenguaje artístico, sino la creación de otro nuevo. Aunque para la mayoría de los historiadores y teóricos del cine, la aparición del sonoro supuso únicamente una modificación de carácter técnico, tuvo una repercusión decisiva en la industria cinematográfica y en el tratamiento artístico del relato fílmico. Otros teóricos consideran que el cine mudo y el cine sonoro son dos artes distintas.

Arnheim se mantuvo siempre en sus teorías expuestas y estas no han dejado de influir hasta ahora. En una de sus últimas obras, Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador(⁴) Rudolf Arnheim dijo, desde una óptica psicológica, que en el arte, lo mismo que la representación en general, la forma es un requisito preliminar e indispensable para la caracterización perceptiva de su contenido. La abstracción no es una reproducción selectiva o un montaje del modelo percibido, sino la representación de algunas de sus características estructurales de forma organizada. Con respecto al resultado semiótico de la práctica cinematográfica, el encuadre lo considera requisito indispensable del montaje, que a su vez organiza las formas en función de un principio estructural.

3.2. BELA BALAZS

3.2.1. EL CINE COMO NUEVO LENGUAJE

Béla Balázs nació en Szeged, Hungría, en 1884. Aunque de formación marxista, en 1919 tuvo que salir de su país tras breve vida de la República Proletaria Húngara en la que aportó su trabajo como organizador político y cultural. Vivió primero en Austria y Alemania, y desde 1933 a 1945 residió en la URSS. De joven fue poeta, novelista y libretista de Béla Bartók. En Viena realizó su primer guión en 1922 y fundó la sección de cine del importante diario "Der Tag". En 1926 se traslada a Berlín donde establece contacto con los dramaturgos creadores del teatro épico Piscator y Brecht. Allí escribió numerosos guiones para filmes que le dieron notable éxito. La subida de Hitler al poder le cogió en la Unión Soviética y allí permaneció como refugiado político, puesto que era judío y marxista. En 1924 había publicado su primera obra: 'El hombre invisible', seguida en 1930 de 'El espíritu del film'. En Moscú, en 1935, publicó su última obra: 'El arte del cine', que retocada y ampliada se editó en Viena, en 1949 con el título de EL FILM: Evolución y esencia de un arte nuevo. (5)

Balázs se formó dentro de las escuelas de los estilos artísticos de la psicología de la Gestalt de Viena y Europa central. Fue el primero en abordar el tema del lenguaje cinematográfico construido por medio del gran plano y del montaje.

Desde el principio de sus teorías Balázs ve en el cine un nuevo lenguaje y una nueva cultura, cuya creatividad depende de la cá-

mara. Sus reflexiones sobre la construcción del lenguaje cinematográfico abarcan el gran plano, la función del rostro humano en la imagen fílmica, la organización y el encuadre cinematográfico, y sobre todo, al montaje. De este distingue y estudia el montaje creador, el montaje metafórico, el montaje poético, el montaje alegórico, el montaje literario y el intelectual. Reflexiona sobre la función del tiempo y el espacio cinematográficos, la función del ritmo y la panorámica en el cine. Con análisis amplios y agudos centra su trabajo en el tema de un estilo cinematográfico específico, tanto en el cine mudo como en el sonoro. Trata la cuestión de la forma (que recoge de Riegl, de Dvorak y de de A. von Hildebrandt), y lo lleva a una integración del cine como arte dentro de las formas simbólicas.

En su visión del cine como lenguaje muestra su desacuerdo con los abusos que de él realiza Eisenstein, por considerar su exceso una especie de escritura jeroglífica que quita al cine su carácter esencialmente lírico. Y al contrario que Arnheim, encuentra en el cine hablado una nueva muestra de realización poética a través de los grandes planos sonoros.

Balázs, que considera al cine el único arte nacido en la época capitalista, realiza el primer intento de aproximación científica y materialista al fenómeno cinematográfico. Para Román Gubern, Balázs se adelantó en más de tres décadas a las formulaciones de McLuhan; en 1924 contrastó la cultura gutenberiana, que con su comunicación verbal había hecho "invisible" el rostro del hombre, con el "hombre visible" renacido gracias al cine.

Pero Balázs, a pesar de ser el gran teórico de la época clásica, sus teorías poseen una extraordinaria modernidad ya que se anticipa a las teorías de Christian Metz de los años sesenta, en su apreciación del cine como proceso onírico, despejando el camino para la investigación psicoanalítica de los mensajes cinematográficos.

3.2.2. EL LENGUAJE-FORMA DEL CINE

Su obra fundamental *El film* está dividida en dos partes. La primera trata sobre la técnica cinematográfica e intenta hacer comprender el cine como un nuevo lenguaje-forma. En la segunda, después de analizar los diferentes géneros del cine, realiza un profundo estudio sobre los principios formales que componen el lenguaje del filme. En esta obra incluye una selección de sus trabajos, desde sus ensayos iniciales de 1922 hasta los más modernos, incluidos los capítulos más significativos de sus libros anteriores El hombre invisible y El espíritu del film. El conjunto conforma un corpus teórico en el que sus teorías quedan sistematizadas.

Cuando Balázs se interroga sobre el momento y el modo en que el cine se convirtió en un arte específicamente independiente, alude al momento en que empleó un lenguaje-forma totalmente diferenciado del teatro fotografiado. Este último es para Balázs solamente una reproducción técnica y aquél un arte creativo independiente.

Es la primera vez que se interpreta el cine como un lenguaje. Los orígenes de su formación los encuentra en D.W. Griffith, quien creó el nuevo lenguaje-forma del cine al dividir las escenas en fragmentos, variando la distancia y el ángulo de la cámara de un

fragmento al otro y especialmente compaginando su filme no como un enlace de escenas sino como montaje de fragmentos. Después, la necesidad de enriquecer los temas exigió el empleo de nuevas técnicas como el primer plano y el montaje. El lenguaje-forma del cine iba creándose de la dialéctica entre el tema y la técnica. Sobre estas bases, Balázs elaboró una teoría sobre el lenguaje-forma del arte cinematográfico que actúa sobre el material del mundo.

3.2.3. EL "TEMA FILMICO" Y EL "LENGUAJE INTERNO" COMO MATERIA PRIMA

Lo que Balázs considera materia prima del cine es el "tema fílmico", idea original con la que hace referencia del creador con el mundo, y este mundo lo tiene a su disposición para ser transformado en cine. La realidad es independiente y multifacética y puede percibirse de muchas maneras y hacer su uso artístico de ella de forma muy distinta. Cuando el arte se enfrenta con ella lo hace con sus propios medios y sentidos. Por otra parte, Balázs concede una extraordinaria importancia a la elección del tema para la realización de un filme y considera que debe ser adecuado para ser tratado con el lenguaje específico cinematográfico. Por este motivo valora igualmente el guión del filme al que considera una obra de arte distinta, en cuanto supone una transformación plena de la realidad.

Creemos observar ciertas semejanzas entre esta antigua teoría de Balázs sobre el mundo y su representación en un discurso fílmico con las modernas teorías lingüísticas alemanas del T.E.T.E.M. (Teoría de la estructura del Texto y la Estructura del Mundo). Cuando Balázs analiza los distintos tipos de montaje que antes hemos enunciado, distingue entre ellos el que produce en el filme un "len-

guaje interno" que lo llena de asociaciones e implicaciones.

"El buen montaje, dice, comienza una marcha de ideas y les da una dirección definida...En tales filmes podemos ver una suerte de filme interno, con asociaciones que corren dentro de la conciencia humana". Se trata de un análisis del discurso fílmico semejante al que propone la Gramática del Texto, según la cual en la significación del texto hay que tener en cuenta las implicaciones y presuposiciones distintas de las frases que lo integran, según F. Marcos Marín(6).

LOS PRINCIPIOS FORMALES DEL LENGUAJE FÍLMICO

En la segunda parte de su obra El film, Balázs aborda el análisis de los principios formales que configuran el lenguaje del filme. Para Balázs, lo que diferencia a una obra de arte es la forma que refleja a la vez el espíritu del creador y la manipulación de la materia.

Antes de centrarse en lo que él considera las formas adecuadas a la expresión fílmica, hace un análisis crítico de usos marginales y extremos del cine: el cine de vanguardia o filme abstracto, y el documental puro. En el medio está el filme de ficción convencional. Un realizador debe contar siempre con un tema y un control riguroso de la técnica cinematográfica. Del documental puro criticaba la ausencia del relato; del cine de vanguardia, la entrega de la técnica cinematográfica a una ley abstracta que pierde el contacto con la realidad que debe interpretar. Estas ideas conservadoras han sido superadas por el cine moderno que consigue sutiles significaciones por la combinación de formas abstractas. Pero en los años treinta era partidario de la forma narrativa a costa de la forma

plástica. Defiende Balázs, en definitiva, una técnica realista que destaque el mundo humano a través del drama.

Balázs es un defensor del cine norteamericano que, a su juicio, empleaba la verdadera forma del cine y que supone la identificación con el espectador. El espectador debe encontrar en el cine no ya un organismo artístico, sino al propio mundo en el proceso de ser moldeado por el hombre. Para él, el cine americano crea en el espectador la ilusión de estar en el medio de la acción reproducida dentro del espacio ficticio del filme. Un carácter más de su realismo es su defensa del primer plano facial, que consideraba emotivo y revelador, por lo que se ha considerado a Balázs el poeta del primer plano. Con ello se distancia de los formalistas con los que tenía otros puntos de contacto. Lo mismo ocurre con su defensa de lo que llama el "micro-drama", en cuyos análisis psicológicos de progreso gradual, encuentra la forma apropiada de lo fílmico.

NOTAS DEL CAPITULO 3

(1). Según J. DUDLEY ANDREW: Las principales teorías cinematográficas, Barcelona, G. Gili, 1978, p. 12.

(2). Rudolf ARNHEIM: Film as art, The University of California Press, 1933, Berkeley, California. Versión castellana: El cine como arte, Buenos Aires, Edns. Infinito, 1971. Y Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, The University of California Press, Berkeley. Versión castellana: Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador, Madrid, Alianza Ed., 1991(9ª edición).

(3). J. Dudley Andrew: Opus cit. p. 41-42.

(4). Véase nota 2.

(5). Béla BALAZS: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Viena, Globus Verlag, 1972. Versión castellana: El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo, Barcelona, G. Gili, 1978.

(6). Francisco MARCOS MARIN: El comentario lingüístico, Madrid, Cátedra, 1977, p. 151.

4. FILMOLOGOS Y TEORICOS DE LA SEGUNDA ETAPA PRE-SEMIOLÓGICA

4.1. GILBERT COHEN-SÉAT

Gilbert Cohen-Séat, pensador francés, es autor entre otras obras de Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma(1) y Les problemes du ciné,a et de l'information visuelle(2). Se le considera el primer teórico que abordó con seriedad el tema del cine como lenguaje desde el punto de vista lingüístico, para llegar a la conclusión de que el cine no es un lenguaje.

4.1.1. HAY DISCURSO FILMICO PERO NO LENGUAJE FILMICO

Cohen-Séat establece una relación entre las formas cinematográficas y las formas verbales de una manera no apropiada como vamos a ver. En primer lugar, parte de considerar al lenguaje verbal como la forma exclusiva de todo lenguaje y, al comprobar que las formas de este no coinciden con las fílmicas, deduce que el cine no podía ser un lenguaje. Pero, como dice Mitry, Cohen-Séat no podía llegar a otra conclusión porque la identidad no está en las formas sino en las estructuras.

Intenta Cohen-Séat demostrar que el lenguaje del cine no puede ser un lenguaje si no se identifica con el lenguaje verbal. El estudio comparativo de ambos lenguajes pone de manifiesto que no son iguales. Puede verificarse a primera vista, dice, que hay parentesco evidente entre lo verbal y lo fílmico, pero resultan infinitamente desbordadas por diferencias esenciales y oposiciones profundas. Confirma que el filme, por su esencia, no es, no puede ser ni convertirse en un lenguaje, y afirma que en el estudio de la co-

municación fílmica, la eliminación de la idea de lenguaje no entraña la de discurso. En resumen, para Cohen-Séat el cine es un discurso pero no puede ser un lenguaje porque sus formas dialécticas no se modelan sobre lo "verbal".

Según Cohen-Séat el cine carece de signos y de sistema porque las imágenes fílmicas no las considera signos, y menos aún signos convencionales; y su presentación, debido a su naturaleza, se hacen en total oposición a un sistema. Pero esto, lo único que prueba, como dice Mitry, es que el lenguaje fílmico es distinto al lenguaje verbal. Cohen-Séat opina que la dificultad primordial para considerar la expresión verbal de las cosas y su presentación fílmica como realidades paralelas asimilables entre sí mediante series metódicas de relaciones, reside en la elección del principio de asimilación. Dificultad que considera insuperable. Cohen-Séat, cuando intenta establecer semejanzas entre las unidades del lenguaje verbal y las fílmicas, descubre, como hemos dicho, que es imposible por la propia naturaleza de los elementos que las integran.

4.1.2. LA PALABRA Y LA IMAGEN

Cuando Cohen-Séat intenta buscar, con principios lingüísticos, la identificación entre palabra e imagen, se encuentra que semánticamente no son asimilables en función del efecto que ejercen sobre el espíritu humano. La palabra, opina, siguiendo el sentido del vocabulario que posee o que un léxico podría revelar, explora esta densidad semántica en busca de una acepción que le convenga. Por el contrario, en presencia de la imagen fílmica, lo que ocupa

el espíritu desde un principio es el sincretismo de una significación completamente dada, es la imagen en sí. A partir de este conocimiento engendrado directamente, ese espíritu será libre para forjarle un valor "semántico" en términos de lenguaje verbal, libre también para no preocuparse de ello. (3).

Entendemos que lo que Cohen-Séat quiere decir es que la imagen, como signo fílmico, no es identificable con la "palabra" como signo lingüístico, por poseer esta un valor semántico dado, y sin embargo, la imagen adquiere su valor semántico en cada uso exclusivo que se hace de ella. Desde una óptica semiológica se verá más adelante que las similitudes entre los signos debe hacerse entendidos como signos estéticos de expresión y no sólo de construcción de discursos. De ahí la conclusión a que llega cuando considera que el cine es un arte porque no es un lenguaje, porque se opone al lenguaje, porque ni el filme ni el arte soportan ser tratados a golpes de sintaxis y de herramientas gramaticales.

Evidentemente, no es convincente el hecho de que el filme sea considerado un discurso artístico lo que demuestre que carece de lenguaje. Olvida Cohen-Séat que, por ejemplo, la obra de arte literaria refleja la gramática lingüística aunque la desborde.

Este resultado negativo se produce con todas las analogías que Cohen-Séat intenta establecer entre las unidades del lenguaje verbal y las cinematográficas.

4.1.3. UN PRIMER PRINCIPIO DE PERTINENCIA: HECHO FILMICO Y HECHO CINEMATOGRAFICO

En sus Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma estableció Cohen-Séat la distinción entre hecho fílmico y hecho cinematográfico, y obtuvo un extraordinario éxito por ser la primera distinción que se estableció en un momento en que la teoría del cine buscaba un principio de pertinencia. Esta distinción será actualizada posteriormente por la semiología cinematográfica, y Christian Metz la reelaboraría aunque estableciendo una nueva definición de ambos hechos, distinta a la de Cohen-Séat.

En la concepción de Cohen-Séat el filme es solamente una parte del cine, el cual representaba un amplísimo conjunto de hechos. Ciertos hechos de estos se ponen de manifiesto antes del filme (influencia política, social, económica, religiosa, etc.). El filme se encontraba en el interior del cine, según las teorías de Cohen-Séat, y en la misma relación en que se encontraba el libro y la literatura, el cuadro y la pintura, etc.

En esta distinción de lo fílmico (expresión estética) de lo cinematográfico (procedimiento técnico), estudia Cohen-Séat fundamentalmente las formas del "discurso fílmico". Destaca la diferencia para él fundamental, entre el lenguaje verbal y la expresión visual. Tiene además el valor de proponer con el filme, un objeto delimitado que se concreta como un discurso signifiante localizable con respecto al cine, el cual queda definido como un complejo amplio en el que predominan fuerzas con tres aspectos: el tecnológico, el económico y el sociológico.

4.2. ANDRE BAZIN

André Bazin, nacido en Angers en 1918 y muerto en Nogent-sur-Marne, en 1958, con sólo cuarenta años, es considerado uno de los pioneros de la teoría cinematográfica francesa contemporánea. Desde fuera de la enseñanza universitaria, que no pudo ejercer por padecer tartamudez, aplicó a la reflexión sobre el cine los métodos de otras disciplinas como la filosofía, la historia del arte, la crítica literaria y la psicología, creando escuela a través de la revista Cahiers du cinéma, que él fundó.

La influencia de su obra, constituida por los estudios sobre "Orson Welles", Vittorio de Sica", "Jean Renoir", "El cine de la crueldad: de Buñuel a Hitchcock", y sobre todo por el conjunto de sus ensayos recogidos en su obra ¿QUE ES EL CINE?(4) se proyectó a lo largo de los años cincuenta en numerosos teóricos, principalmente en Edgar Morin, cuyo libro El cine o el hombre imaginario (Paris, 1956), es quizás el intento más firme de tratar el cine a través de una disciplina reflexiva de su funcionamiento psicológico. Dudley Andrew, así lo cree(5) participe de un existencialismo idealista, influido por Sartre, G. Marcel y Merleau-Ponty, formó escuela y, entre sus discípulos, se encuentran Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette y Francois Truffaut. Su influencia se ha extendido a otros países y sus teorías han sido defendidas por importantes críticos británicos y norteamericanos, y también discutida por ilustres críticos franceses como Jean Mitry.

4.2.1. CUATRO BASES PARA UN LENGUAJE

André Bazin, junto con Siegfried Kracauer, es considerado uno de los fundamentales representantes de la teoría cinematográfica realista que, fieles ante todo a la realidad, intentan armonizar a la humanidad con la realidad a través del cine. Y según Dudley Andrew, fue el primero que se opuso a las teorías formalistas, ya que defendía el poder expresivo de la imagen registrada mecánicamente sin manipulación artística.

Paralelamente al desarrollo del cine neorrealista italiano, Bazin expone su pensamiento teórico entre 1945 y 1950. Antes de morir en 1958, además de publicar los libros mencionados anteriormente, había creado en 1951, junto con Jacques Doniol Valcroze la revista de crítica cinematográfica más importante de la historia del cine, la mencionada Cahiers du cinéma, en la cual publicó sus trabajos que obtuvieron una rápida influencia. En distintas etapas colaboraron en ella bajo la tutela de Bazin, los jóvenes teóricos y cineastas de las nuevas generaciones del cine francés, que dieron lugar a la aparición de la llamada Nueva Ola del cine francés.

Aunque su obra fundamental ¿QUE ES EL CINE? contiene unos sesenta ensayos y, por tanto, en una obra fragmentaria, el conjunto de sus teorías ofrece un pensamiento relativamente sistematizado y de una gran profundidad de pensamiento. En otra de sus obras, Jean Renoir, se contienen también algunas de sus teorías fundamentales.

Bazin sigue en sus ensayos un procedimiento regular que consiste en examinar profundamente un filme, anotando sus valores par-

ticulares y sus contradicciones. Clasificaba después genéricamente el filme y formulaba las leyes del género, unificándolo con los de características similares. Esas leyes eran después consideradas en el contexto de toda la teoría del cine. De esta forma, Bazin va creando una teoría que sigue un proceso de lo particular a lo general.

Bazin ha construido uno de los tratados más profundos e importantes que se han escrito sobre el arte cinematográfico y el lenguaje del cine, aunque hay que reconstruirlo disperso en sus numerosos ensayos. Dudley Andrew lo reconstruye al hilo de cuatro categorías de control: materia, medios, forma y objetivos (5).

4.2.2. LA MATERIA PRIMA

Partiendo de la base de que el cine depende de la realidad, Bazin entiende que la materia prima del cine es la realidad en bruto, y por ello proclama que el cine alcanza su plenitud como arte de lo real. Entiende por realidad el mundo real del físico, es decir, una realidad visual y espacial. El cine registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ellos ocupan. En el cine encuentra, por tanto, una estética del espacio. Pero este realismo lleva a Bazin a una segunda tesis que es la que explica el cine como arte: el efecto psicológico que ejerce sobre el espectador, y que Dudley Andrew denomina "tesis psicológica del realismo". En este sentido, el realismo queda vinculado a la creencia del espectador sobre el origen de la reproducción, pues el cine le afecta con dos tipos de sensaciones realistas: como registro del espacio de los obje-

tos y entre los objetos, y su realización automática a través de una complicada tecnología que el hombre ha fabricado. En consecuencia, la materia prima del cine es para Bazin, no tanto la realidad misma, sino el reflejo en el filme, en el cual adquiere otras cualidades como efecto de su realidad visual. No es sólo el mundo en sí, sino también el duplicado de esa realidad. Bazin dijo que el cine es una "asíntota de la realidad", que se acerca más y más a ella y que depende siempre de ella. Pero el arte es lo que hacen los artistas y el cineasta puede moldear en formas innumerables y distintas la materia prima del cine para crear una obra de arte cinematográfico.

4.2.3. LOS MEDIOS Y LA FORMA DE LA EXPRESION CINEMATOGRAFICA

4.2.3.1. La significación y el significado

Para Bazin, la significación de un filme es el resultado de su estilo, y este consiste en la manera de manejar los medios cinematográficos. El significado es el de la forma que se consigue cuando el tratamiento de la materia prima del cine alcanza su debida significación.

Bazin considera que el teórico debe analizar y explicar las obras cinematográficas, sin intentar crear una preceptiva de su creación. A través de este análisis se descubre el estilo de las obras ya realizadas. Esto fue lo que hizo Bazin, investigar los estilos y clasificarlos por géneros. Su método consistió en derivar sus teorías sobre los medios cinematográficos (lenguaje) de

sus meditaciones sobre el propósito y manera (forma) de los filmes. Tras un agudo análisis de la forma de un filme y su efecto psicológico, ponía al descubierto los principios estilísticos que la gobernaban.

Bazin afirmó en sus primeros trabajos ya en 1945, que el cine es un lenguaje (7). Desde entonces en la mayor parte de sus trabajos intenta comprenderlo respondiendo a la pregunta de cómo un realizador consigue que su material "signifique" y qué clase de "significación" ha formado.

Bazin fue el primero en comprender, en contra de los teóricos anteriores que pusieron su entusiasmo en discernir las similitudes del cine con las otras artes (el teatro, las artes plásticas) que la base de la estética del cine estaba en la realidad enfocada y en su valor intrínseco, como significante de su propio significado, diríamos hoy. No obstante, Bazin distingue entre la realidad empírica y la abstracción o simbolización que se puede ejercer sobre ella. Y aunque todos los filmes muestran la realidad con un determinado grado de abstracción, es la relación conseguida entre realidad-abstracción lo que determina su finalidad artística. Un realizador puede manipular estilísticamente la realidad empírica creando signos retóricos o, si no lo hace, busca transmitir el significado puro de la realidad. El lenguaje del cine lo constituye para Bazin, y esto lo distingue de otros teóricos, todas las posibilidades de hechos filmados, tanto estilizados como naturales.

En resumen, para Bazin, el estilo del filme es el resultado de la confrontación entre la plástica o cualidad de la imagen y su ordenamiento, es decir, el montaje.

4.2.3.2. La imagen plástica y el empleo del montaje

Dos trabajos fundamentales, en los trabajos teóricos de Bazin, son los referentes a la imagen plástica y a los recursos del montaje. El conjunto de sus ideas tratan de dar respuesta, en primer lugar, a cómo debe aparecer en la representación cualquier objeto dado de la realidad empírica, y, en segundo lugar, a cómo debe ser transmitido un hecho dado.

En cuanto a la plástica de la imagen, Bazin es partidario de un empleo realista del medio pero de manera selectiva. El estilo consiste más en la selección de determinados aspectos de la realidad que en su modificación o alteración.

La cuestión del montaje deriva del interés del objeto sobre el hecho filmado y su significación. Sobre este asunto, una vez más las teorías de Bazin difieren de los teóricos anteriores a él. Si los vanguardistas rusos y otros teóricos europeos reivindicaron que el cine es arte sólo gracias al montaje (recurso cuyo uso y abuso es la marca de la estilística del cine de vanguardia), Bazin dirá que ha llegado el momento en que hemos redescubierto el valor de la representación en bruto para el cine.

De acuerdo con la idea que Bazin tiene de la realidad fílmica, considera que el montaje como elemento estilístico es poco realista. Bazin es partidario de otro recurso también relacionado con la versión potencial de los hechos: la profundidad de campo. El montaje lo que hace, dice, es romper el realismo espacial, pero la profundidad de campo mantiene la autonomía de los objetos dentro de la

homogeneidad de espacio diferenciado. De aquí su admiración por Orson Welles, cuyo empleo de la profundidad de campo daba lugar a un triple realismo: ontológico, dramático y psicológico.

Aunque Bazin defiende un empleo realista del cine no hay que entenderlo como una visión reduccionista del arte del cine, sino todo lo contrario, según el sentido que él le da. Bazin entiende el realismo cinematográfico como una forma de crear un arte sin limitaciones estilísticas porque la imagen, antes de ser filmada, posee un contexto del que carecen la materia prima de las otras artes.

Bazin es un existencialista influido por Sartre que creía que el mundo tiene un sentido que habla en un lenguaje ambiguo que el cine es capaz de captar mejor que las demás artes. Las imágenes fílmicas, opina, antes de crear un mundo nuevo, deben saber observar y seleccionar el mundo de la realidad. El lenguaje cinematográfico debe descubrir las ilimitadas posibilidades que tiene de interpretar una realidad ignorada por la costumbre a la que se le ha otorgado un valor convencional. No es Bazin un teórico realista si tenemos en cuenta su definición de una forma cinematográfica que primero hay que definir por sus intenciones o efectos, y después por los medios cinemáticos necesarios para tales efectos, y que, por tanto, puede ser aplicada a todos los tipos de cine.

4.2.4. LA EXPRESION "LENGUAJE DEL CINE" SEGUN BAZIN

Bazin emplea la expresión "lenguaje del cine" de una manera metafórica y, así como Eisenstein se refería con ella a "Sintaxis" del montaje, Bazin se refiere a la "Semántica" del plano secuencia. Entiende la palabra "lenguaje" como referida a una serie de técnicas estéticas más o menos tradicionales. Para Bazin el "plano secuencia" con profundidad de campo es profundamente semántico, dependiendo para la manifestación de su sentido de la significación y complejidad de una imagen única.

4.3. EDGAR MORIN

Edgar Morin, sociólogo francés nacido en Salónica (Grecia), en 1921, es autor, entre otras obras y numerosos artículos sobre cine, de dos libros muy difundidos y de amplia repercusión: El Cine o el hombre imaginario, publicado en 1956 y Las estrellas de cine, de 1957. Fue redactor jefe de la revista Arguments, y otros libros suyos son L'Anné zéro de l'Allemagne (1946), L'Homme et la mort (1951), L'Enseignement des sciences sociales en France (1953) y Journal de Californie (1970). Es también realizador de un filme en colaboración con Jean Rouch, Chronique d'un été (1961), conocido como el manifiesto del llamado "cinéma vérité" (8).

4.3.1. LA IMAGEN COMO SIGNO Y COMO SIMBOLO

El tema del cine como lenguaje lo trata Edgar Morin en el capítulo séptimo de su libro El Cine o el hombre imaginario, con el título de "Nacimiento de una razón floración de un lenguaje", con grandes intuiciones. En este capítulo Morin realiza una reflexión sobre este tema señalando algunas similitudes y diferencias entre el lenguaje del cine y el lenguaje verbal, a un nivel metafórico y centrándose fundamentalmente en los conceptos de signo, símbolo y discurso.

Comienza Morin estableciendo ciertas diferencias entre palabra e imagen. Para él la palabra es justa (concreta), restituye una presencia. Sin embargo la imagen, que más que signo es símbolo, "representa". La imagen es abstracción simbólica en un do-

ble sentido: como representación analógica (imagen en todos los sentidos del término), y como signo convencional (como símbolo político o religioso). Es decir, comunica no sólo la idea sino la presencia de aquello de que no son más que fragmentos o signos. Pero la imagen es un símbolo complejo que contiene otros símbolos superpuestos: el del fragmento (primer plano, plano americano, contracampo), el de pertenencia (objetos antropomorfizados, rostros cosmomorfizados), el de la analogía, el de la música, el de los ruidos, etc. De esta manera, opina Morin, el valor significativo de la imagen se ve alterado y duplicado por la carga simbólica del plano cinematográfico.

Según Morin, el discurso fílmico se forma por la sucesión de planos dentro del cual cada uno de ellos desempeña el papel de signo inteligible. De esta manera el cine desarrolla un lenguaje que él identifica con un discurso lógico y racional. El signo gramatical del cine surge por la metamorfosis que la carga afectiva imponen a la imagen los efectos técnicos como el fundido, el encadenado o la sobreimpresión.

Bajo este punto de vista Morin se cree capaz de enumerar un catálogo de símbolos convertidos en signos por efecto de su empleo recurrente. En este sentido, habla de signos con referencia a la duración temporal como por ejemplo, la imagen del ramo de flores que se marchita, las hojas de calendario que vuelan, las agujas de un reloj que marchan a toda velocidad, la acumulación de colillas en un cenicero, etc.

Este proceso lo identifica Morin con el que se produce en el lenguaje verbal en el que metáforas coloquiales repetidas por el

uso se convierten en metáforas fósiles. Morin cree que el cine muestra cómo ciertas imágenes tienden a constituirse en instrumentos gramaticales (fundido, encadenado, sobreimpresión) o retóricos (los mismos más las eplipsis, metáforas, perífrasis). La imagen adquiere así una especialización gramatical que dirige a las otras imágenes-símbolos hacia la significación discursiva.

4.3.2. EL SIGNIFICADO DE LOS PLANOS

Para Morin, el lenguaje del filme es un lenguaje sincrético, cuyas imágenes-símbolo estereotipadas en signos determinan una significación propia. Ciertos planos como el picado y el contrapicado incrementan su significación implicada en su cualidad simbólica: el picado, achicando el objeto, el contrapicado, agigantándolo, tienen por función comunicar el sentimiento-idea de la decadencia o de la grandeza.

Una función lingüística importante tienen los movimientos de la cámara, para Morin. Los movimientos de ésta así como su posición suponen y suscitan un lenguaje potencialmente ideogramático, en el que cada plano-símbolo comporta su parte de abstracción más o menos grande, más o menos codificada, en el que ciertos planos desempeñan el papel de acento tónico o de diéresis, y donde el movimiento de conjunto constituye una verdadera narración.

4.3.3. LENGUAJE TOTAL Y PLURIFUNCIONAL

Además de sincrético, el lenguaje del cine es para Morin un lenguaje total y plurifuncional. A su juicio, el lenguaje del cine ha sufrido el mismo proceso que el lenguaje verbal, aunque está mucho menos diferenciado que éste, por lo que se parece al lenguaje primitivo. Ambos lenguajes presentan un proceso antro-po-cosmo-mórficos, sólo que uno se expresa por imágenes (metáforas analógicas) y el otro está hecho de imágenes. A diferencia del lenguaje verbal, sigue Morin, el cine carece de vocabulario convencional. Los signos del cine son símbolos estereotipados, metamorfosis y desapariciones transformadas en comas y punto final (encadenado, fundido). El lenguaje del filme es un lenguaje fluido que lo asemeja a la música, de la que se distingue por los "objetos" con los que el cine puede construir pictogramas o ideogramas mucho más concretos que cualquier lenguaje verbal.

Considera Morin que el lenguaje del cine es un "lenguaje orquesta" porque, apelando a todos los lenguajes, los sincretiza a todos en potencia. Por su universalidad, Morin opina que el lenguaje del cine es el esperanto universal.

4.3.4. EL LENGUAJE DEL CINE Y LA MAGIA

A lo largo de su obra, Morin establece un paralelismo permanente entre el lenguaje del cine y la magia. La magia del cine se encuentra en su lenguaje que procede del interior de las imágenes. Morin realiza una síntesis del lenguaje cinematográfico reuniendo las mejores teorías estéticas del cine anteriores a él: Canudo,

Eisenstein, Elie Faure, Rene Clair, Balazs y afirma que el cine es una kinestesia, fuerza elemental que implica participaciones afectivas y el desarrollo de un logos. El movimiento se hace ritmo y el ritmo se hace lenguaje. Del movimiento a la kinestesia y al discurso. De la imagen, al sentimiento y a la idea. El concepto dinámico es ilimitado y abierto. De este concepto de movimiento nace el despliegue onírico de la realidad. Una realidad cuyos dos polos están constituidos por el "doble" y la "imagen". La imagen detenta la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble, dentro de la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica.

El lenguaje específico y completo del cine encuentra su valor último en la idea de "metamorfosis". Idea esta que la literatura la descubre y hace suya en un tiempo, que es el tiempo creador del cine, de la imagen. En esta metamorfosis se realiza lo que Morin llama la sintaxis del cine, transformadora "ab imis" de la dimensión figurativa y mental del espacio-tiempo concreto, en unidad dialéctica de realidad y ficción, unidad sobre todo de naturaleza emocional y vital.

La primera traducción del arte cinematográfico en lenguaje no es una traducción de signos y significaciones, sino una traducción de símbolos. La capacidad simbólica del cine es enorme, ilimitada, cree Morin. Por ello habla de una integración del cine en un espacio de Estética generalizada, "la gran Estética madre" como él dice. Esta "Estética madre" cubre todos los espectáculos de la naturaleza y todo el campo de lo imaginario, todos los sueños todos los pensamientos. "Si la Estética es el caracter propio del cine,

dice, el cine el caracter propio de la Estética: el cine es la más amplia Estética jamás posible". Lo que significa , no que el filme sea superior a otra obra de arte, sino que el campo estético y lingüístico del cine, siendo el más amplio, tolera el más grande número de formas artísticas posibles, y permite, idealmente, las obras más ricas posibles.

Los teóricos de Estética consideran que desde esta perspectiva es desde la que conviene configurar la semiología del cine, si se quiere concertir esta vasta disciplina en una fecunda tarea interpretativa que corresponda a sus propósitos. Teniendo en cuenta que la Estética del cine es una Estética simbólica, movida por auténticas cargas simbólicas destinadas a aumentar el poder afectivo, emocional y significativo de la imagen. Su elemento de base es el plano, que desempeña papel de signo. Considerado en su totalidad estética, el cine es una totalidad de signos visuales y sonoros que acceden a una realidad estética de caracter simbólico y a una estructura sistemática. Estos estudiosos creen, como Morin, que en estos términos conviene abordar el problema del lenguaje cinematográfico y conferir un sentido al estudio de este mismo lenguaje.

IMAGEN	VISION MÁGICA	SENTIMIENTO	PERCEPCIÓN OBJETIVA	IDEA
Movimientos y posiciones de la cámara	Ubicuidad	Cinestesia Presencia afectiva	Envolturas Saltos perceptivos	Selectividad (abstracción) Narratividad
Primer plano	Macroscopía animismo	Intensidad afectiva	(Restablecimiento por constancia)	Selectividad (abstracción)
Picado	Achaparramiento	Abatimiento simbólico	(Restablecimiento por constancia)	Signo de decadencia
Contrapicado	Gigantismo	Exaltación simbólica	(Restablecimiento por constancia)	Signo de grandeza
Música	Irreal	Participación afectiva	Factor de realidad	Factor de inteligibilidad
Palabras	«Voces» desencarnadas	Permiten acelerar el ritmo del film, luego intensificar la participación	Realidad	Selección de los ruidos Narratividad de las voces
Ruidos	Silbido del viento, ruidos inquietantes		Realidad objetiva	Arquitectura del film Conceptualización

Encadenado	Metamorfosis	Efecto «poético»	» »	Signo gramatical
Sobreimpresión	Fantasma	Ensoñación, sueño, presencia del recuerdo	» »	Signo gramatical
Objeto	Antropomorfizado	Carga de «alma»	Realidad objetiva	Estereotipia Signo Idea
Contenidos y formas de la imagen	Antropo- cosmomorfismo	Proyección- identificación afectiva	Objetivación	Simbolismo y signo en una continuidad discursiva
IMAGEN	←————→	SENTIMIENTO	←————→	IDEA
MOVIMIENTO	←————→	CINESTESIA	←————→	DISCURSO

4.4. ALBERT LAFFAY

Pensador francés, especialista en literatura inglesa y crítico de cine de las revistas más prestigiosas francesas, publicó en 1964 su libro Logique du cinéma. Création et spectacle⁽⁹⁾, con junto de ensayos de carácter estético-filosóficos sobre el cinematógrafo ("didáctica de la pantalla", lo llama él), que desde los años cuarenta los había dado a conocer en las revistas Temps Modernes y Revue du Cinéma. En el libro los reorganizó con rigor, otorgándole unidad a la concatenación de los capítulos. Los ensayos poseen un alto nivel especulativo, tiene en cuenta los condicionamientos psicológicos y sociológicos, así como las características específicas del arte cinematográfico, por lo que sirve de puente entre la estética y la semiología del cine.

El objetivo del autor es investigar los mecanismos de elaboración del filme como objeto artístico, para lo cual se introduce en el análisis de una serie de temas como el tiempo en el cine, que entiende se manifiesta siempre en "presente", las funciones de la música y el ruido en la estructura del filme, los efectos de la combinación "imagen y lenguaje verbal", la función de los silencios, el empleo de la cámara subjetiva y su presencia en el filme La dama del lago(1946), considerado modélico su uso en ella y que ha dado lugar a numerosos ensayos⁽¹⁰⁾, así como su relación con lo "imaginario", la transformación del discurso en las adaptaciones de las obras literarias, etc.

Hay que destacar el contenido del capítulo tercero en el que

estudia el filme como narración, tema de actualidad por su relación con la teoría de la enunciación. Otro tanto ocurre con su análisis de las relaciones entre autor y filme y las de este con el espectador. Temas todos ellos que han influido en la semiología del cine en general y en Christian Metz en particular.

Este libro de Laffay, aunque configurado con un planteamiento estético y con un considerable influjo de Jean-Paul Sartre, se anticipa en el tratamiento de temas que serán investigados posteriormente, con nuevo planteamiento teórico, por la semiología del cine.

4.4.1. EL RELATO CINEMATOGRAFICO

En el capítulo tercero, titulado "El relato, el mundo y el cine", investiga la naturaleza del relato fílmico por medio de un análisis paralelo con el relato literario. En primer lugar confronta la percepción del tiempo. Considera Laffay que el tiempo de la "lectura" del filme por parte del espectador es paralelo al del propio filme, mientras que el de la lectura de un relato literario no establece ningún paralelismo con el del tiempo de la narración. Otro tanto ocurre con la lectura de las descripciones y de las acciones cuyo tiempo de lectura desborda el de los hechos. Los elementos del cine poseen un ritmo equivalente al del tiempo verdadero, mientras que el de la novela, opina Laffay, es imaginario, y convencional el del teatro.

El cine necesita, sin embargo, sugerir un tiempo ficticio en función de la articulación de los fragmentos o secuencias de du-

ración verdadera, para conseguir el ritmo propuesto que, a su juicio, coincide ampliamente con la forma común de percibir la vida corriente. "El relato cinematográfico -dice-~~se~~ mantiene por una especie de trama lógica subyacente; es decir, una continuidad emparentada con el discurso"(11).

Christian Metz, que ya en sus primeros textos reconoce su influencia, recuerda este capítulo en su último libro L'enonciation imperosnnelle oule site du film, por la relación de sus tesis con las de la moderna teoría de la enunciación en el cine, y dice: "Albert Laffay avait fort bien dit, il y a déjà longtemps, que, au coeur de tous les films, avec leurs 'interventions ultraphotographiques' et leurs diverses manipulations, on trouvait un 'foyer linguistique virtuel', un 'montreur d'images', une 'personne fictive' (on notera fictive), un 'maître des cérémonies', un 'gran imagier' et par suite, finalement, une 'structure sans images' (la dernière remarque est d'une exceptionnelle acuité)"(12). Las intuiciones de de Laffay son, como puede comprobarse, de increíble actualidad.

En otras páginas de su libro reitera Metz su deuda con este autor.

4.5. GALVANO DELLA VOLPE

El pensador italiano Galvano Della Volpe publicó en 1962 su ensayo Il verosimile filmico(¹³), con el que señalaría "una etapa fundamental en la reflexión marxista en el terreno del cinematógrafo"(¹⁴). Remontándose a Aristóteles, quien identificaba lo posible con lo probable, lo que significa que lo verosímil tiene su origen en el razonamiento creativo del autor y es admitido por el razonamiento crítico del espectador, Della Volpe opina que hay que enfrentarse al problema de la imagen fílmica bajo el aspecto gnoseológico. La imagen fílmica, igual que la literaria, está constituida, según el autor, por formas e ideas determinadas, discriminadas o discriminatorias. Este es el motivo de que la formalidad, universalidad o comunicatividad expresiva de dicha imagen sólo pueda consistir en tales ideas o universales discriminatorios, y en definitiva, en la exposición de la inteligencia. Premisas estas que permiten a Della Volpe hacer gravitar sobre la técnica un valor de intermediaria para que las artes faciliten su análisis técnico-semántico.

Ese carácter de racionalidad de lo asumido por el realizador conduce a producir, finalmente, el efecto de credulidad, de conmoción y de interés, y es lo que, en definitiva, determina que en todo discurso artístico se produzca la verosimilitud.

Según Della Volpe, el verismo fílmico se caracteriza por los siguientes hechos:

- 1) Reivindica la individualidad del arte en oposición a sus

aspectos cósmicos.

2) El arte es un problema intelectual finito, empírico, temporal y de la historia.

3) El momento estético llega a identificarse con el momento del conocimiento, adquiriendo el carácter existencial del juicio.

4) El valor esencial de la existencia en el arte, distinta de toda irracionalidad.(15).

En otro lugar, Della Volpe sugiere que el cine entra con pleno derecho en la vida cultural y social contemporánea ya que su validez es evaluada a través del análisis de la funcionalidad de forma y contenido, según se deduce de lo que afirma en su obra Crítica del gusto(16), al tratar de la naturaleza sociológica del arte: "Si el carácter y valor sociológico de la obra poética no fuera requerido o, mejor aún, implicado por la misma sustancia (estructural, intelectual) de la obra poética, ¿cómo demostrar la total humanidad de dicha obra poética, en el sentido singular y doble del compromiso humano total del individuo-artista como ser pensante y moral, además de sensible e imaginativo, y también de su compromiso como individuo real, históricamente situado, y por tanto participe de una sociedad y una civilización?"(17).

Señalemos, por último, que en su ponencia al festival de Pesaro de 1967, cuyo título era ¿Es posible una crítica cinematográfica?, tras comparar el código del cine con el musical y con el pictórico, destaca como naturaleza específica del cine la técnica semiótica representativa y descubre unas normas técnicas expresivas del filme.(18)

4.6. GILLO DORFLES

Gillo Dorfles ha sido profesor de Estética de la Universidad de Milán, y es considerado como una de las personalidades más destacadas en el campo de la crítica del arte y de la Estética. Antes de que se iniciaran las investigaciones sobre el cine desde el punto de vista semiológico, publicó algunos trabajos que han sido considerados como de transición entre la filmología y la semiología, por su carácter precursor en el tratamiento de algunos temas. Destacamos, en concreto, los siguientes textos: De su libro Il divenire delle arti, 1959, el capítulo titulado "Cinematógrafo, fotografía, ficción científica (science fiction)"⁽¹⁹⁾ y de Simbolo, comunicazione, consumo, 1962, el capítulo "Comunicación visual, cinética y fílmica"⁽²⁰⁾. Después de 1964 pueden encontrarse algunas referencias a cuestiones relacionadas con la imagen cinematográfica en Nuovi riti, nuovi miti, 1965⁽²¹⁾ y en Artificio y natura, 1968⁽²²⁾.

4.6.1. ELEMENTOS EXPRESIVOS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

En el capítulo indicado de El devenir de las artes, Dorfles indaga sobre los fundamentos de una "estética fílmica" con una perspectiva sincrónica, con el objeto de ver "hasta qué punto el cinematógrafo puede ser considerado como un arte figurativo, literario o plástico"⁽²³⁾ y descubrir qué tiene de peculiar el "filme de arte".

Esta indagación quiere hacerla desde la premisa de considerar el lenguaje fílmico como lenguaje autónomo, diferenciado del de las demás artes. El primer rasgo diferencial que destaca es la eficacia del filme para fingir que presenta una tranche de vie, un trozo de realidad, y su repercusión en los comportamientos sociales. En segundo lugar resalta lo que considera verdaderas piezas de un lenguaje expresivo, como los diversos tipos de montaje, de encuadres y de planos, las combinaciones de tiempo y espacio, así como su manifestación rítmica. Todos ellos son considerados por Dorfles como características de un lenguaje expresivo y exclusivas de este arte y de su auténtica estética.

Dorfles valora extraordinariamente el fenómeno psicoanalítico de la experiencia subjetiva que se produce en la "lectura" del filme, la complejidad de la relación (pragmática) entre filme y espectador y considera el tránsito del cine mudo al cine sonoro como el de la figuratividad a la narratividad. Impresiona a Dorfles la apariencia de "realidad" que caracteriza al cine como a ningún otro arte, hasta el punto de creer que ésta se impone al espectador, que la identifica con su propia realidad. Concluye destacando los valores plásticos y analizando las funciones formativas que pueden ejercer los filmes de ciencia ficción.

Si bien no analiza detalladamente sus propuestas, es evidente que anticipa sintéticamente, temas que la moderna semiología del cine viene investigando como el tema de la verosimilitud, de la narratividad, de la pragmática de la recepción del filme, etc.

4.6.2. COMUNICACION VISUAL, CINETICA Y FILMICA

Le interesa a Dorfles el cine como arte cinético y los resultados de su confrontación con el espectador. Como espectadores de filmes nos encontramos con "fantasmas fílmicos que se pueden superponer directamente a los fantasmas oníricos de nuestra vida nocturna, y que, como tales, llevan a nuestra conciencia vigilante imágenes en cierto sentido 'nocturnas' y 'alucinantes'"(24). Con estas palabras Dorfles está abriendo el camino al estudio psicoanalítico del espectador que en los años setenta llevará a cabo C. Metz en su psicosemiología del cine, apoyado en las teorías de Freud y Lacan.

Se pregunta Dorfles por los efectos y consecuencias de esta función psico-estética y muestra su temor de que provoquen desequilibrios y modificaciones en nuestro modo de concebir la realidad, y alerta sobre sus peligros.

Profundizando en las relaciones entre filme y espectador, señala la facilidad con que el público comprende el lenguaje fílmico y la facilidad con que aprende a captar el significado de las imágenes, "apropiándose, con frecuencia en bloque, de toda aquella masa de simbolizaciones, de metamorfosis del lenguaje figurativo, sonoro y literario, que son parte integrante de los medios expresivos de este arte"(25).

Aproximándose a las nuevas disciplinas que se van a encargar de investigar el lenguaje del cine, Dorfles afirma que el cine ya ha institucionalizado (¿codificado?) una retórica fílmica" que se

convierte en una especie de lenguaje. A su juicio, la información estética es mayor cuanto mayor sea la novedad de los "signos" pues las denotaciones que comporta el lenguaje fílmico son rápidamente consumidos y convertidos en obvios. Lo que no deja de asombrar a Dorfles es la rapidez con se asimilan los efectos semánticos del arte fílmico cuando no ocurre así con las demás artes. Lo justifica por una razón estético-perceptiva dado que el espectador "vive" el film siempre en primera persona.

NOTAS DEL CAPITULO 4

- (1). París, P.U.F., 1946, (nueva edición en 1958).
- (2). París, P.U.F., 1961.
- (3). Citando por Jean Mitry, opus cit. t. I, p. 57.
- (4). Andre BAZIN: Qu'est-ce que le Cinéma?, París, Eds. du Cerf, 1958. Manejamos la versión castellana: ¿Qué es el cine?, Madrid, Riap, 1966.
- (5). J. DUDLEY ANDREW: Opus cit., p. 184.
- (6). Ibid. pp. 148-173.
- (7). Andre BAZIN: Opus cit., p. 20.
- (8). Edgar MORIN: Le Cinéma ou l'homme imaginaire, París, Eds. du Minuit, 1956. Versión castellana: El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Seix Barral, 1972; y Les stars, París, Eds. du Seuil, 1957. Versión castellana: Las estrellas de cine, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- (9). París, Masson et Cie. Versión castellana: Lógica del cine, Barcelona, Labor, 1966.
- (10). Destacamos el realizado por Elena Degrada: "La narración en primera persona", en Rev. Discurso, nº 2, 1988, pp. 35-48.
- (11). Opus cit. p. 71.
- (12). Opus cit. p. 12.
- (13). Galvano DELLA VOLPE: Il verosimile filmico, Roma, Edizione Filmicritica, 1962. Versión castellana: Lo verosímil fílmico y otros ensayos, Madrid, Ciencia Nueva, 1967. Fue incluido más tarde en Teorie e prassi del cinema in Italia, Milán, Mazzotta, 1972.
- (14). Franco PECORI: Cinema, forma e metodo, Roma, Bulzoni Editore, 1974. Versión castellana que manejamos: Cine, forma y método, Barcelona, G. Gili, 1977, p. 56.
- (15). Citado por Manuel ALVAR: "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy", en Arbor, nº 276, 1968, pp. 13-14.
- (16). Galvano DELLA VOLPE: Critica del gusto, Milán, Feltrinelli, 1964. Versión castellana: Crítica del gusto, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- (17). Citado por F. PECORI: Opus cit. p. 57.

(18). En VV. AA.: Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón, 1969; y en G. DELLA VOLPE Y OTROS: Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza ed., 1971.

(19). Versión castellana: El devenir de las artes, México, F. C.E., 1963, pp. 239-268, (manejamos siempre las versiones en castellano).

(20). Versión castellana: Símbolo, comunicación y consumo, Barcelona, Lumen, 1967.

(21). Versión castellana: Nuevos ritos, nuevos mitos, Barcelona, Lumen, 1969, pp. 237-297.

(22). Versión castellana: Naturaleza y artificio, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 77-109.

(23) El devenir de las artes, opus cit. p. 246.

(24). Símbolo, comunicación y consumo, opus cit. p. 239.

(25) *Ibíd.* pp. 242-243.

5 LAS "GRAMATICAS" DEL CINE Y LA CONCEPCION CLASICA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

La teoría tradicional se sirvió del término lenguaje para poder defender la existencia del cine como medio de expresión artística. Era necesario dotar al cine de un lenguaje propio, no sólo para demostrar que era un arte, sino también para probar que era distinto a cualquier otra arte. Pero el empleo de "lenguaje" en el ámbito del cine ha provocado numerosos malentendidos a lo largo de su historia, y a veces se ha pretendido fijarle una gramática, dando lugar a expresiones como "gramática del cine", "cine-lengua", "cine-estilístico", "retórica fílmica", etc., llenando de polémicas poco rigurosas y académicas la teoría tradicional.

El objetivo que tenían estos debates era intentar descubrir cómo funciona el cine como medio de significación en relación a los otros lenguajes y sistemas expresivos, pero tratando de impedir que el lenguaje cinematográfico fuera asimilado al lenguaje verbal. El problema consistía en comprobar si el cine estaba desprovisto de toda instancia de lenguaje, y, si no era así, intentar describirlo sin caer en las identificaciones con las gramáticas del lenguaje verbal.

Quienes pusieron mayor interés en definir el cine como un nuevo medio de expresión fueron los estetas franceses, quienes trataron este antagonismo entre cine y lenguaje verbal. Consideraron el cine como un lenguaje universal que no necesitaba traducción y que era comprendido por todos y permitía encontrar una especie

de estado "natural" del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas.

En los primeros capítulos hemos sintetizado una breve historia del pensamiento de los primeros teóricos sobre este punto. Pero ya en 1916, Hugo Münsterberg publicó en Nueva York su libro 'The Film: A Psychological Study' en el que analiza los mecanismos psicológicos de la percepción fílmica con los problemas de la profundidad y el movimiento, el papel de la atención, de la memoria, de la imaginación y de las emociones. También intenta definir la especificidad del cine por la que el mundo exterior pierde su peso, se libera del espacio, del tiempo y de la causalidad, y se moldea en las formas de nuestra propia conciencia.

5.1. LAS "GRAMATICAS" DEL CINE

Tras la Segunda Guerra Mundial comienza a aparecer las "gramáticas" del cine, sobre todo en Francia e Italia, aunque la primera parece que fue la del británico Raymond J. Spottiswoode, con el título de Gramática del filme, en Londres en 1935. Este autor se basa en los trabajos de Eisenstein y Rudolf Arnheim, y escribe una obra didáctica y sistematizada, con una tabla de análisis de las estructuras del filme y una tabla de síntesis de sus efectos; divide los elementos específicos en ópticos y no ópticos, éstos en estáticos y dinámicos, etc. Intenta definir los principios estéticos que pueden servir a un lenguaje cinematográfico correcto.

En Francia son famosas las obras de André Berthomieu "Essai de grammaire cinématographique(2) de 1946, y la de Robert Bataille "Grammaire cinégraphique(3) de 1947, que según dice Roger Odin en su "Modèle grammaire, modèle linguistique et études du langage cinématographique(4) de 1978, están construidas tomando como modelo las gramáticas normativas de uso escolar. Estas gramáticas tienen cierta finalidad didáctica como tratar de conformar el lenguaje del filme al utilizado por los "buenos autores", gracias al conocimiento de las leyes fundamentales y de unas reglas inmutables que rigen la construcción de un filme. Este carácter normativo se basa en la literatura más que en la lengua. Robert Bataille dice que "La gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un filme". Estas gramáticas defienden una estética de la transparencia, fundadas en la no visibilidad de la técnica y del realismo, basada en la sensación de verdad de la imagen.

La terminología y el modelo de análisis lo toman de las gramáticas de las lenguas naturales, y así identifican los planos con las palabras, las secuencias con las "frases cinematográficas", enumeran los signos de puntuación, etc. Su perspectiva es más caracter estilístico que propiamente lingüístico y han aportado algunos elementos de descripción del lenguaje cinematográfico que han servido de base a numerosos análisis posteriores.

Durante mucho tiempo estas gramáticas han servido para defenderse de los intentos de construir un lenguaje del cine basado en la lingüística, pero el desmantelamiento de lo arbitrario de sus

presupuestos ha permitido que posteriores investigadores se volvieran a interesar por modelos del lenguaje cinematográfico sobre la base de la semiología y la lingüística textual. Pero antes de que apareciera el enfoque semiológico sobre él funcionó una concepción clásica del lenguaje.

5.2. LA CONCEPCION CLASICA DEL LENGUAJE

En 1955 se publicó la primera edición del libro clásico de Marcel Martin 'El lenguaje cinematográfico' que puede considerarse el referente más idóneo para comprender la concepción tradicional de lenguaje en el cine. En opinión de Martín, cuando nació el cine carecía de lenguaje y era únicamente el registro filmado de un espectáculo anterior o la simple reproducción de la realidad. El lenguaje del cine, dice -aunque no lo define- aparece como el descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión fílmica, y el cine ha ido elaborando una serie de procedimientos expresivos para poder contar historias. El conjunto de esos procedimientos es, para Martín, lo que abarca el término lenguaje cinematográfico. Desde su origen, por tanto, éste lenguaje está determinado por su historia y por la narratividad.

La acepción tradicional del término lenguaje ha sufrido un desplazamiento hacia posiciones estilísticas; por este motivo el abandono por la mayor parte de los realizadores contemporáneos de los principios y términos analizados por Marcel Martín en su libro, se debe a la evolución de la estética de los realizadores.

Los términos del lenguaje del cine en la obra de Marcel Martín se fijan en los caracteres fundamentales de la imagen cinematográfica, la función creadora de la cámara, los elementos fílmicos no específicos, la elipsis, enlaces y transiciones, metáforas y símbolos, los fenómenos sonoros, el montaje, la profundidad de campo, los diálogos, los procedimientos narrativos secundarios, el espacio y el tiempo. Esta concepción clásica del lenguaje del cine ha dado paso a la proyección lingüística y semiológica sobre el cine, que ha ampliado la idea de lenguaje y modificado los métodos de análisis de los filmes.

Señalemos que en España contamos con las "gramáticas" de Miguel Pereira: El lenguaje del cine(6) y de Antonio Crespo: El lenguaje del cine(7).

NOTAS DEL CAPITULO 5

(1). Hugo MÜNSTERBERG: The Film. A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916, Nueva York, Dover Publications Inc., 1970.

(2). París, LaNouvelle Edition.

(3). A. Taffin Lafort.

(4). En Cahiers du XXe Siècle, nº 9: "Cinéma et Littérature", París, Ed.Klincksieck, 1978.

(5). Ed. du Cerf. Nueva edición corregida en 1962, reeditada en 1977, en FER. Versión castellana: El lenguaje del cine, Barcelona, Gedisa, 1990 (las ediciones anteriores en Rialp). Más tarde publicó F. CHEASSU, en París, su Le langage cinématographique, Ligue Française de l'Enseignement, 1962.

(6). Madrid, Aguilar, 1956.

(7). Murcia, 1972.

6 JEAN MITRY: EL FINAL DE UN PERIODO

6.1. UN TEORICO COMPLETO

Nacido en 1907, tras realizar estudios de caracter científico, los abandonó para dedicarse a la investigación sobre el arte cinematográfico. Fue cofundador de la Cinemateca Francesa y profesor del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de Francia. A pesar de que por su edad es contemporáneo de los teóricos tradicionales como Jean Epsein, Abel Gance, Balazs, Arnheim, y Bazin, sus teorías sobre el cine son mucho más modernas. Dudley Andrew lo justifica por tres aspectos de su vida que considera conveniente destacar. El primero es su trabajo en el cine durante la época de la vanguardia francesa, lo que le permite conocer profundamente la práctica cinematográfica, sobre todo en lo relativo al montaje. El segundo es su afición por la historia, lo que le lleva a la acumulación de una ingente información. El tercer aspecto es el pedagógico, que tuvo ocasión de desarrollar en universidades de Francia, Canadá y Estados Unidos.

Jéan Mitry es autor de una veintena de libros entre los que destacan "John Ford" (1954), "S.M. Eisenstein" (1955), "Charlot et sa "fabulation" chaplinesque" (1957), "Dictionnaire du Cinéma" (1963), "Esthétique et psychologie du Cinéma", dos tomos, (1963 y 1965), "Histoire du Cinéma" (1967-1971), "Le Mot et l'image" (1972), "La sémiologie en question", última obra publicada, traducida al español con el título de "La semiología en tela de juicio (Cine y Lenguaje)" (1987).

Jean Mitry fue el primer profesor de cine de la Universidad de París y el primer teórico cuyos trabajos son publicados por las universidades. Desde ellas impulsa los estudios superiores sobre el cine, situando las teorías cinematográficas en un alto nivel de rigor teórico y científico.

La obra de Mitry viene a suponer una síntesis entre las ideas de Bazin y las teorías formalistas, va a conseguir que los estudios en el futuro sobre cine se conviertan en un foco de atracción para la investigación en las universidades francesas. Con Mitry termina, pues, una época y comienza otra nueva en lo que respecta a las teorías cinematográficas, marcadas por los años 1963 y 1965, fecha de publicación de los dos tomos de su monumental obra 'Estética y Psicología del cine.'

De profunda formación filosófica, psicológica, lingüística, lógica y estética, otorga a sus teorías un nivel erudito desconocido hasta entonces. Antes que Mitry, muchos teóricos han tratado de establecer paralelismos entre los términos "medios de expresión", "lenguaje", a veces "lengua", en relación con el filme, pero sin recurrir jamás directamente al estudio de la lengua misma, es decir, de la lingüística. Jean Epstein hablaba del cine como de una lengua universal. La mayor parte de los trabajos dedicados al lenguaje cinematográfico son repertorios de las figuras dominantes de un tipo de "escritura fílmica" propia de una época.

Como indicamos al principio de este trabajo, Mitry afirmó que el uso del término "lenguaje" aplicado al cine desde Perrot hasta Cohen-Séat, fue metafórico, así que el primer teórico del cine que trata en sus obras el tema del lenguaje del cine de

manera no metafórica, es decir, rigurosamente lingüística es Mitry.

Para realizar un análisis, resumen y, en parte, discusión de las teorías de Mitry sobre el lenguaje del cine vamos a centrarnos en sus siguientes obras: Estética y psicología del cine (1), un pequeño trabajo titulado Sobre un lenguaje sin signos (2) y su último libro La semiología en tela de juicio (Cine y Lenguaje)(3). La publicación de su primera obra coincide con el comienzo de los trabajos de Christian Metz sobre semiología del cine y, por tanto la originalidad de su tratamiento consiste en superar por primera vez la visión tradicional sobre este tema; en el segundo trata de fijar las características de la imagen como signo cinematográfico en confrontación con el signo lingüístico y con las teorías semiológicas ya en desarrollo. Por último veremos su libro más reciente que supone el reforzamiento de sus viejas teorías y la formulación de un lenguaje específicamente cinematográfico contrapuesto a la semiología del cine que a lo largo de cerca de treinta años ha intentado codificar el lenguaje del cine. Se enfrenta fundamentalmente a Christian Metz y su extensa producción teórica. Por todo ello el análisis de la obra de Mitry sirve de transición al estudio de las teorías específicas sobre semiología de cine, y en él se adelantarán muchos de los presupuestos que serán tratados en los próximos capítulos.

Christian Metz, creador de la semiología fílmica, ha opinado también sobre la obra de Mitry y ha dicho que ha servido para reorientar los estudios sobre el cine, que gracias a él estos estudios han pasado a una segunda fase más específica y que sus

limitaciones vienen, precisamente, de su deseo de abarcar con sus teorías todos los campos del cine, todo su dominio. Su objetividad se ve rebajada porque sus teorías no pueden separarse de su filosofía y de su dependencia de la psicología de la Gestalt. Es la suya, por tanto, otra visión idealista del cine, que exige que los hechos del cine se sometan a una lógica que está más allá de ellos.

6.1. ESTÉTICA Y PSICOLOGÍA DEL CINE

6.2.1. UNA OBRA "IMPONENTE"

En 1963, Mitry publica el primer volumen de su monumental obra Estética y Psicología del cine, que lleva el subtítulo de "Las estructuras". Está distribuida en tres partes: Preliminares, La imagen fílmica y El ritmo y el montaje. Tanto en la primera como en la segunda partes dedica una considerable extensión al estudio de las relaciones entre el cine y el lenguaje y al cine como lenguaje. Dos años después, en 1965, se edita la segunda parte de la obra con el subtítulo de "Las formas", y en él trata de los estilos y los géneros cinematográficos, de los problemas que plantea, así como de los fines y las posibilidades del cine.

Esta obra, adjetivada por Urrutia de "imponente", es síntesis y culminación de las anteriores etapas sobre teoría y filmología. Por primera vez se enfoca el cine de una manera global y metodológica, analiza y critica en ella las teorías particulares y parciales anteriores, y expone los puntos con los que está de acuerdo. Mitry supera el tratamiento superficial e impresionista habitual, y trata con profundidad y extensión cada uno de los temas referidos. La obra es, en definitiva, una gran "summa" sobre el cine. Incluye múltiples y diversas referencias a teorías de disciplinas externas al estricto campo cinematográfico, lo que demuestra que la estética del cine debe constituirse con aportaciones de la lógica, la psicología de la percepción, la teoría del arte, la lingüística, etc.

6.2.2. HACIA UN LENGUAJE ESPECIFICO DEL CINE

A lo largo de su extensa obra Estetica y Psicología del cine, Mitry expone sus puntos de vista y sus teorías personales sobre el tema del cine y del lenguaje. Guiándonos por la traducción española de 1978, realizada por René Palacios More, editada por Siglo XXI, analizaremos este tema que lo trata extensamente en los dos últimos capítulos de la primera parte y primer capítulo de la segunda (páginas 44-148), en las páginas 351-381, y también en la segunda parte, páginas 5-61 y 433-449. A través de ellas podremos determinar la variedad y riqueza de ideas de Mitry sobre el tema que nos ocupa, su postura frente a la naciente semiología del cine en su país, y su opinión respecto a la existencia de un lenguaje específico del cine.

Tras recordar que Victor Perrot fue uno de los primeros teóricos que en 1919 vio en el cine una nueva escritura, un nuevo lenguaje, Mitry arranca de una concepción tradicional del cine como medio de expresión "susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte en un lenguaje, "es" lo que se denomina un lenguaje." (Tomo I, p. 44). Este principio le conduce a definir el cine como una forma estética (como la literatura), utilizando la "imagen" que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya sucesión (es decir, la organización lógica y dialéctica), es un "lenguaje".

Con la definición anterior del cine Mitry viene a destacar

la materia significativa de este, que es la imagen en su más amplio sentido, y otro tanto hace con la puesta en secuencias. De esta manera, imagen y secuencia quedan marcados como los dos rasgos que caracterizan a todo lenguaje como unidades integradoras de un discurso. Para Mitry el lenguaje es un sistema de signos o de símbolos que permite designar las cosas nombrándolas, significar ideas, traducir pensamientos.

Más adelante Mitry aclara que no es necesario reducir el lenguaje al único medio que permite el intercambio de la conversación, es decir, el lenguaje verbal, que no es más que una forma particular de un fenómeno más general. Incluso, dice, a pesar de que el cine elabora sus significaciones por medio de la "reproducción de la realidad concreta", es decir, de la reproducción analógica de la realidad visual y sonora, y no por medio de figuras abstractas más o menos convencionales, hay, existe un lenguaje cinematográfico.

A la vez que propone su interpretación lingüística del cine, Mitry revela el error de los teóricos anteriores a él, que sostienen la concepción dominante del lenguaje cinematográfico, que consiste en que estos ponen "a priori" el lenguaje verbal como la forma exclusiva del lenguaje, y como el lenguaje fílmico es necesariamente diferente, sacan la conclusión de que no es un lenguaje. Así lo aclara Mitry cuando dice: "Resulta evidente que un filme es una cosa muy distinta que un sistema de signos y símbolos. Al menos, no se presenta como solamente ésto. Un filme es, ante todo, imágenes, e imágenes de algo. Es un sistema de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento

o una sucesión de acontecimientos cualesquiera. Pero estas imágenes, según la narración elegida, se organizan como un sistema de signos y de símbolos; se convierten en símbolos o pueden convertirse en tales por añadidura. No son únicamente signo, como las palabras, sino ante todo objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o al que se carga) con una significación determinada. En esto el cine es LENGUAJE; se convierte en lenguaje en la medida en que primero es representación, y gracias a esta representación. Es, si se quiere, un lenguaje en segundo grado. No se da como una forma abstracta a la que se le podrían agregar ciertas cualidades estéticas, sino como esta cualidad estética misma, aumentada con las propiedades del lenguaje; en suma, como un todo orgánico en el cual arte y lenguaje se confunden, siendo uno solidario del otro." (1978, tomo I, p. 52).

Este largo párrafo sintetiza con claridad la dialéctica propia de la elaboración del lenguaje fílmico a partir de la representación. Esta posición teórica de Mitry logra superar dos problemas. Por una parte revela el nivel de existencia del lenguaje cinematográfico e insiste en que el cine, aun siendo una representación de la realidad, no es un simple calco; la libertad del cineasta, la creación de un pseudo-mundo, de un universo parecido al de la realidad, no se oponen a la instancia del lenguaje; al contrario, es éste el que permite el ejercicio de la creación fílmica.

La conclusión a la que llega Mitry es que el lenguaje cinematográfico se separa bastante del lenguaje articulado. Precisamente la importancia del cine consiste en que sugiere la idea de

un nuevo tipo de lenguaje, diferente del lenguaje verbal. Y ello porque, además, todo filme supone una composición y una disposición; dos actividades que no implican de ninguna manera dependencia con las estructuras convencionales.

6.2.3. PROPIEDADES ANALOGICAS DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

En opinión de Mitry, el material significativo de la base del cine es la imagen, pero también el sonido registrado, y se presentan como "dobles" de la realidad, verdaderos duplicados mecánicos. En términos puramente lingüísticos, el enlace entre el significante y el significado de la imagen visual y sonora está fuertemente motivada por su semejanza. Sin embargo, no hay ningún enlace analógico entre el significante acústico y su significado, entre el sonido fónico de la lengua y lo que significa en el cuadro de una lengua dada, excepto con la onomatopeya.

Las imágenes poseen una existencia física independiente de lo que representan, y este hecho sitúa al cine en una categoría distinta al lenguaje hablado, pues este, compuesto de partículas arbitrarias, nos transfieren una imagen mental, permitiéndonos pensar sobre el mundo "allí afuera". Pero las imágenes cinematográficas ya están "allí afuera", incluyendo el movimiento de los mismos. Por este motivo, para Mitry las imágenes no son "signos" normales a través de los cuales recordamos esos objetos, sino "análogos", "dobles" de ellos.

La imagen, como materia prima del cine, ofrece una percepción directa del mundo. No designa nada, simplemente se muestra como una analogía del mundo, y parcial, como la visión real.

6.2.4. NIVELES DE SIGNIFICACION DE LA IMAGEN FILMICA

La imagen tiene una característica esencial, fundamental, que es la de poder ser construida y controlada de acuerdo con los intereses y categoría intelectual del realizador, el cual puede combinarla con otras imágenes con posibilidades infinitas, produciendo cada vez un nuevo sentido, una nueva serie estética y un mundo psicológico real nuevo. El proceso de montaje crea un continuo de imágenes en el que las secuencias aparecen como partes de esa continuidad. De aquí que Mitry analice el proceso de montaje con mayor profundidad y amplitud que los teóricos anteriores, para determinar la significación de cada imagen en el proceso de la narración. Configurada por el realizador, este le da a la imagen su propio tratamiento.

Distingue Mitry en la imagen fílmica tres niveles de significación, desde el punto de vista de la percepción psicológica de la imagen. El primer nivel es el de la percepción en sí de la imagen y el de la realidad que comporta. En un segundo nivel se percibe la narración y secuencia de imágenes. Un tercer nivel adicional de significación es la significación artística de su propio mundo. Los filmes grandes y artísticos, dice Mitry, son aquellos que de alguna manera construyen el sentido abstracto, más allá del obvio sentido narrativo que las agrupa. En ese nivel abstracto, el cine es liberado también del argumento específico que relata y llevado a jugar libremente con nuestras facultades imaginarias superiores. Para demostrarlo, Mitry pone un ejemplo muy conocido, tomado de "El acorazado Potemkin", de Eisenstein. Después de mostrar al médico zarista arrojado por la borda, Eisenstein interca-

la una sola toma una sola toma de sus anteojos, colgando de una cuerda. En esa toma Mitry distingue tres niveles de significación. Primero, los anteojos se presentan al espectador como una forma de "cristales" del mundo real. Se reconoce enseguida que se trata de anteojos y que el realizador los muestra en su posición colgante. Segundo, motivamos al objeto viéndolo en el contexto del filme; se comprende su significado humano, la expulsión del médico al agua. Tercero, en virtud de asociaciones que han sido establecidas previamente, en virtud de la composición del ritmo y de otras presuposiciones, los anteojos se convierten en símbolo de la fragilidad que caracteriza a la clase social médico, y esa toma en particular representa la caída de esa clase. (Mitry, 1978, tomo I, p. 134-135).

Mitry intenta caracterizar así las reglas del montaje artístico y formular la estética del cine fijándolas reglas para el empleo conveniente de los recursos poéticos en la construcción de un filme.

6.2.5. CINE Y LITERATURA

A lo largo de la extensa cuarta parte del primer volumen de la Estética..., que trata del ritmo cinematográfico, Mitry establece una analogía entre cine y literatura, criticando a la vez la tradicional relación que otros teóricos hicieron entre el cine y la música. Reconoce Mitry ciertas semejanzas entre narrativa fílmica y narrativa literaria, algunas concomitancias entre lenguaje poético y expresiones cinematográficas, y realiza una crítica feroz contra la influencia del teatro en el cine.

a) Cine y narración en prosa

El ritmo cinematográfico y el ritmo de la prosa coinciden en muchos de sus rasgos y de sus problemas. Como en la prosa, el ritmo del cine debe funcionar siempre de acuerdo a las imágenes que proporciona. Un filme se desarrolla "en" un ritmo, no "desde" un ritmo, repite frecuentemente Mitry. Y cuando explica el sentido narrativo del espectador, Mitry aduce otro de los rasgos de narratividad del cine. Para demostrarlo, tras hacer una severa crítica a los famosos experimentos de Kulechov y el actor Mosjukin (Tomo I, pp, 332-336), con el que se reivindicaba una relación abstracta entre dos imágenes distintas (el rostro sin expresión de Mosjukin y una mujer desnuda), Mitry atribuye la interpretación de las imágenes a las concepciones previas del espectador, a sus presuposiciones.

Más adelante, después de considerar el "montaje narrativo", ins-

tituido por los estadounidenses, como el característico para asegurar la acción, y generalmente usado para contar historias, trata Mitry de la lógica secuencial de las imágenes cinematográficas, a la vez que arremete con el "montaje intelectual". Las secuencias del cine dependen de la yuxtaposición local, por lo que no pueden confiar en tejer una sutil lógica "verbal" a lo largo de un filme. No pueden calificar o controlar el sentido liberado cuando dos imágenes explotan al verter un concepto. No pueden colar significados en los órdenes jerárquicos. El lenguaje verbal hace esto fácilmente por medio de un despliegue de adverbios y conjunciones, más todo un sistema de relaciones sintácticas por el cual los párrafos y las frases dependen entre sí. En cine, dice Mitry, sólo tenemos un instrumento: el efecto de montaje. Intentar que cumpla la tarea del lenguaje y que entregue argumentos conceptuales es equivocar los poderes del medio.

Mitry afirma que la organización o composición cinematográfica es libre, lo que supone otra semejanza más con la novela. Estructuralmente el filme es semejante a la novela. Muchas consideraciones que actualmente se hacen sobre el cine se hicieron sobre la novela hace un par de siglos. La novela es una forma plural, capaz de incorporar toda clase de textos. Su estructura ha sido siempre una mezcla de escenas, comentarios y descripciones. Mitry opina que el cine y la novela deben crear mundos humanos. Pero el cine va más lejos porque es el arte en el que nuestras percepciones mudas adquieren sentido y valor. Si la novela nos hace sentir la interdependencia de hombre y hombre o de hombre y mundo, lo conse-

guirá abstractamente a través de palabras y figuras de lenguaje; por su parte, el cine lo hace a través del proceso normal de la percepción bruta.

En estas diferenciadas de expresión se basa Mitry para considerar imposible la adaptación cinematográfica de una novela. Pien-
sa que se puede conservar en un filme la estructura de una novela, pero hay que hacerlo por medios muy ajenos a la novela y a la experiencia de la lectura. La novela, dice Mitry, es una narrativa que se organiza a sí misma en el mundo, mientras el cine es un mundo que se organiza a sí mismo en una narrativa. La conclusión a la que llega Mitry es que el cine es percepción que se convierte en un lenguaje.

b) Cine y poesía

El cine, opina Mitry, es un arte y funciona como tal. Por eso para él el material básico del cine no tiene nada que ver con el lenguaje. Admite Mitry que el cine se convierta en un lenguaje, pero ese lenguaje no tiene nada que ver con el lenguaje verbal, sino con el lenguaje del arte o de la poesía. Quiere decir con ello que el realizador sí puede elevar sus imágenes a una expresión significativa y dirigida, a través del sistema cuidadosamente controlado de implicaciones que desarrolla con su cámara, su sentido y sobre todo su montaje. El poeta toma las palabras abstractas y, teniendo en cuenta la cualidad física de sus sonidos y de las imágenes que evocan, crea un segundo lenguaje por encima del común, hecho con códigos de ritmo, rima, figuras y estructura, que dan cuerpo

y consistencia a sus pensamientos. El trabajo del realizador cinematográfico, sin embargo, se desarrolla al revés. Las imágenes que filma no tienen relación con ningún lenguaje. Muestran inmediatamente algunos aspectos de la realidad. El realizador toma estas imágenes que, al revés que las palabras, son ya sólidas y, a través de un proceso casi poético, las hace expresarse en un nivel superior.

A este procedimiento intensificador de la naturaleza, Mitry lo llama "lenguaje", por la razón de que parece operar bajo ciertas reglas y porque revierte en un significado. Considera nuestro autor que el análisis de la significación del filme debe hacerse comenzando a nivel de la poética de la lingüística, ya que insiste en afirmar que el lenguaje cinematográfico es totalmente diferente al del lenguaje verbal.

c) Cine y teatro

Mitry, que acepta las indudables semejanzas entre cine y narrativa, se muestra muy crítico contra el empleo en el cine de fórmulas provenientes del teatro. Este ataque a la influencia del arte escénico sobre el cine es doble, y se refiere tanto a lo concerniente al estilo como a la estructura cinematográfica. Con respecto a lo primero, Mitry deshecha los principios de la puesta en escena, opinando que el cine sólo se convirtió en arte cuando superó la estética teatral de los ángulos visuales permanentes y de los tiempos continuos dentro de las escenas. En realidad, para Mitry, el cine libró un largo combate para ir creando un nuevo len-

guaje artístico específicamente cinematográfico según se iba librando de las soluciones simples y convencionales que el teatro aportaba a los directores.

Mitry ataca en segundo lugar la "estructura" teatral y lo que él llama "dramaturgia". Se trata de un ataque frontal a los mundos cinematográficos contruidos a imitación de las obras teatrales. En esto se muestra de acuerdo con otros teóricos (Bazin, Krakauer). El teatro está dominado por un lenguaje metafísico, por un decorado parcial y privilegiado, por una acción vinculada a un juego de voces, esencialmente intemporal y con un desarrollo en una serie de escenas autónomas contruidas en sucesión, cuyo desenlace es característicamente final y absoluto. Frente a esto, Mitry opone una dramaturgia puramente cinemática. El cine integra, fundamentalmente al mundo y a su lenguaje dentro del mundo natural, en un drama del hombre frente al mundo, no frente al hombre y a Dios. En función de estas diferencias, Mitry reclama para el cine una reconsideración del diálogo, una dramaturgia basada en condiciones históricas y materiales muy reales, y cuyo movimiento se realiza desde una situación inicial a otra situación significativamente alterada al final, pero no absoluta, puesto que en los filmes siempre queda una red de contingencias físicas y sociales. El cine, en definitiva, ha roto con la idea teatral de escenas autónomas que se enlazan entre sí, debido a su atención a los accidentes y contingencias que definen la vida humana.

6.2.6. ESTETICA DEL CINE

Mitry defiende una teoría estética sobre el cine que supone una síntesis particular de las más destacadas teorías anteriores. De ellas ha eliminado los excesos idealistas y subjetivistas. La estética del cine se basa para Mitry en la transmisión del significado de la realidad a través de la realidad misma. El realizador cinematográfico debe elegir determinadas percepciones de la realidad con las que podrá construir un mundo cinematográfico completo y propio. Si es capaz de aprovechar creativamente todas las posibilidades de ese material, a través de su propia creación poética podrá transformarlos en un mundo complejo de amplio significado humano.

El realizador convierte en lenguaje la realidad, pero ésta habla a través de las palabras de ese creador. La realidad es trascendida por el propio arte del realizador. A su vez, la realidad queda enormemente enriquecida de tal forma, que cada filme nos permite atribuir un nuevo mundo y un nuevo juego de significados a la realidad con la que convivimos.

Es evidente que las teorías de Mitry sobre el cine nacen de una pasión por una realidad que sólo el cine puede ofrecer. Pero una realidad moldeada por el cine, es decir, se trata de una visión constructivista de la realidad.

6.3. SOBRE UN LENGUAJE SIN SIGNOS

6.3.1. EL LENGUAJE DEL CINE ES UN LENGUAJE ARTISTICO

La Revue d'Esthétique publicó un número especial sobre el cine, el fascículo 2/3 del tomo XX, correspondiente a los meses de abril-septiembre de 1967, y en ella se incluyó un trabajo de Jean Mitry titulado Sobre un lenguaje sin signos. En 1975 el autor le añadió unas páginas que actualizaban su pensamiento en el citado año. Vamos a resumir a continuación la postura de Mitry sobre el tema del cine y el lenguaje en este trabajo. Utilizamos la traducción del texto publicada en la obra colectiva preparada por el profesor Jorge Urrutia: Contribuciones al análisis semiológico del film (4).

Jorge Urrutia, especialista en semiología del cine, considera esta versión como inédita en relación con la primera, y adelanta en su introducción que Jean Mitry niega la existencia del código fílmico, si bien para otros es admitido ya por definición, puesto que al ser el filme un acto de comunicación implica un código. El problema surge de considerar o no la imagen como signo. En el signo, el significante permite llegar al significado, que es el concepto de un referente, pero la imagen nos lleva directamente al referente, por lo que la imagen sería, en este sentido según Mitry, una expresión sin contenido.

Para centrar su posición Mitry trae a la memoria dos teóricos que marcan cierto historicismo en el estudio del cine como lenguaje: Victor Perrot, que en 1919 habló del cine, quizá por

primera vez como de una escritura, de un lenguaje; y Gilbert Cohen-Séat, quien en 1945 abordó seriamente por primera vez la cuestión del cine como lenguaje. El interés de esta aportación está en recordar que Cohen-Séat llegó a la conclusión de que el cine no podía ser un lenguaje. Pero la frase que a Mitry le sirve de introducción para su propia especulación teórica es cuando Cohen-Séat viene a decir: "Estos problemas, si han de ser resueltos un día, no lo serán por medio de reglas de analogías gramaticales". Esta frase es aprovechada por Mitry como un principio básico para sus propias teorías: "No hay, nos dice Mitry, ninguna relación entre lo fílmico y lo verbal, a no ser, precisamente, que ambos son lenguaje. La identidad no está en las formas sino en las estructuras". (5).

La argumentación sobre la existencia de un código cinematográfico la basa Mitry en la creencia de que todo lenguaje se refiere necesariamente a las estructuras mentales que organizan las operaciones de conciencia (concebir, juzgar, razonar, ordenar). Deduce por ello que todo lenguaje, como medio de expresión, expone el desarrollo temporal de un sistema "cualquiera" de signos, de imágenes o de sonidos, que expresan ideas, emociones o sentimientos. Opina Mitry que cada lenguaje posee su sistema diferente y su simbología apropiada. Y concluye que el lenguaje verbal y el lenguaje fílmico expresan y significan utilizando elementos diferentes según sistemas orgánicos diferentes. Pero toda esta exposición la hace Mitry para intentar demostrar que un filme es algo diferente a un sistema de signos y de símbolos o, al menos, no se presenta como si fuera solamente eso.

Mitry sitúa al filme al nivel de obra de arte y por ello postula que un filme es ante todo imágenes de algo, un conjunto de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una serie de acontecimientos cualesquiera. Imágenes que pueden convertirse en símbolos.

Aclara Mitry que para él las imágenes no son signos como las palabras, sino objeto, "realidad concreta", y hacer hincapié en algo que considera importante para el carácter artístico de la imagen, y es que estas se cargan de una significación determinada, por muy provisional y contingente que sea. Y afirma que esto es en lo que el cine es un lenguaje: "Se convierte en "lenguaje" en la medida en que es "en primer lugar" una representación y por medio de esta representación" (8). El cine no se da, para Mitry, como una forma abstracta, sino como una estética misma aumentada con la cualidad del lenguaje.

Para este trabajo en que intentamos reflejar una visión diacrónica de los estudios del cine como lenguaje, queremos resaltar que Mitry asegura que él ha sido el primero en afirmar y demostrar que el cine es un lenguaje, pero desde los postulados expuestos. Y desde ellos se opone a la construcción de una semiología del cine (cita a Barthes y Metz) por considerar que estos trabajos conducen a un callejón sin salida. Con él están de acuerdo gran parte de los tratadistas de Estética.

Desde estos presupuestos, Mitry plantea las dos directrices fundamentales sobre las que despliega sus trabajos sobre lenguaje del cine a partir de los años sesenta: la que arranca de la

Estética, que culmina en Mitry, y la de la Semiología, que encuentra en Christian Metz su máximo representante.

En el próximo capítulo analizaremos las actuales ideas de Mitry sobre semiología del cine, pero ya en este trabajo discute los principios de la semiología del cine que se encuentra en pleno desarrollo, y fija las ideas básicas que constituyen el corpus teórico de su visión personal del cine como lenguaje, en oposición a la filmosemiología.

Antes de completar la exposición de sus ideas sobre tres puntos (la imagen como signo primario, el denotado diagético y el sentido connotado), Mitry considera necesario razonar los motivos de su oposición a la semiología del cine.

En primer lugar Mitry cree que el campo de estudio de la semiología es esencialmente el signo lingüístico como símbolos arbitrarios y convencionales, con especial atención a las propiedades semánticas del lenguaje, y siempre al estudio de signos "fijos" codificados, con el objeto de establecer las relaciones normativas entre signo y significado. Creemos que este punto de partida de Mitry es erróneo porque supone una consideración reduccionista de la semiología. Prácticamente, Mitry identifica semiología con lingüística, y en este caso los postulados de Mitry funcionan mal.

Niega Mitry en segundo lugar, el empleo de signos o símbolos inmotivados, y por tanto, la posibilidad de que puedan ser fijados por el uso o por reglas. Esta es otra afirmación discutible, creemos. En páginas anteriores vimos como Edgar Morin defendía lo contrario. De cualquier forma, la semiología admite la existencia de

signos ocasionales.

6.3.2.EL SIGNIFICANTE

El "significante fílmico", cuando es connotativo, para Mitry no es nunca una imagen, sino una "relación". En este caso la imagen asume una calidad de signo pero no lo es "en sí". Que es como decir que la imagen no es un signo, pero como elemento artístico connotativo funciona como tal. En semiología literaria ocurre lo mismo con los signos estéticos.

6.3.3.EL SIGNIFICADO

Sobre estos puntos de vista expuestos afirma Mitry que el lenguaje del cine es un "lenguaje sin signos", aunque no sin significantes; pero estos escapan a una consideración lingüística porque no se les puede aplicar las normas que afectan a los signos lingüísticos porque los signos lingüísticos tienen un significado determinado "a priori" y las cosas filmadas tienen un significado relativo y contingente. Pero la semiología admite que el significado de un signo puede ser contingente, lo que no admite Mitry.

6.3.4.LA SIGNIFICACION

La significación fílmica es para Mitry una significación de signos sólo en el sentido de que, si el significado es un concepto, una función lógica que resulta de una operación de transferencia, el significante es esta operación o, por lo menos, la "implicación" que la determina.

6.3.5. EL SINTAGMA

A diferencia del sintagma lingüístico que establece una relación entre significantes precisos, en el cine, el montaje crea una relación de significaciones fugitivas. Admite Mitry que en ambos lenguajes se produce la misma operación mental, pero se refiere a factores no conmutables entre sí.

En conclusión, para Mitry no existe ningún lazo, ningún carácter de fijeza entre el significante y el significado que convierta a la imagen en un signo abstracto y, por tanto, el filme no es, según Mitry, un sistema de signos sino un conjunto de significantes no sistematizados, no codificados y no codificables. Niega la posibilidad de una gramática del filme porque toda gramática se funda sobre la fijeza, la unidad y la convencionalidad de los signos.

Mitry se muestra escéptico con la pretensión de Christian Metz de crear una sintaxis del cine por la imposibilidad de que puedan ser formalizados los significantes fílmicos, porque los del cine son significantes de significados connotativos, cuyo sentido es incierto. Creemos que si esto fuera así sería imposible la semiología de las artes, y además, la semiología admite lenguajes con todo tipo de signos, estables e inestables, codificables o no, como veremos al analizar la última obra de Mitry.

El trabajo que estamos comentando termina con un análisis en el que Mitry intenta demostrar la constitución de los significantes fílmicos y la función que cumplen en el filme.

a) La imagen como signo primario

Considera Mitry a la imagen como un signo natural o primario puesto que las cosas aparecen en ella con todas las cualidades, oparecen hacerlo. Sus significaciones dependen de nuestras relaciones con ellas, de la manera como la utilicemos. Por ello, dice Mitry, "significar", en arte, no es cargar una cosa con un sentido que no tenían, sino eliminar todas las significaciones que no se necesitan para no hacer resaltar más que aquellas que nos parecen necesarias.

Aunque ante la pantalla tenemos la sensación de percibir la realidad verdadera, esta realidad se nos "da en imagen" y es esta imagen la que percibimos. Lo que se obtiene es una realidad representada a través de una representación percibida. Y la representación carga a lo representado de un conjunto de significaciones que no tiene en la realidad. Con esta interpretación de la imagen fílmica como forma de expresión, Mitry quiere diferenciarla del signo lingüístico que es un signo intermediario y cuyo proceso significativo es distinto al de la imagen cinematográfica.

Por otra parte, frente a la naturaleza que no delimita el espacio percibido, la imagen reproduce el mundo a través de un marco que lo delimita. Pero este marco "delimita" la representación formando un conjunto de relaciones características del filme, puesto que las cosas se organizan en ella de una forma privilegiada cuya estructura orgánica produce una forma original que suscita un conjunto de connotaciones -metáforas o símbolos- propias. El mundo denotado en la representación se connota dentro de la propia deno-

acción.

Para Mitry la imagen es trascendente. En tanto que imagen y porque es imagen, la imagen trasciende la realidad de la que es imagen. Al contrario que el signo lingüístico que remite al concepto a través de una generalización abstracta, la imagen remite a él a través de una particularización concreta.

Mitry presenta una especie de retórica de la imagen puesto que considera que a través de ella, todo objeto dado adquiere un sentido que no posee la presencia real de lo representado. El cine otorga una formalización al nivel de imagen animada.

b) El denotado diagético

Hay en la imagen, según Mitry, una significación primera que es la de la propia imagen como signo analógico de la expresión fílmica. Pero esta primera significación sirve de base al desarrollo narrativo que añade a este sentido primero las significaciones del drama, es decir, un sentido global implicado por una serie de acontecimientos del mundo representado. Y señala que el espacio del drama forma parte de la acción. Interpreta Mitry la imagen fílmica como un fragmento del mundo en el cual ocurre algo, un acto vivido que la narración actualiza. De ahí que afirme que lo real "puesto en signo" toma por este hecho un sentido nuevo introducido por el papel que desempeñan las cosas en el acto que las arrastra. Aunque reconoce que este sentido no depende solamente de las imágenes y que el diálogo, los comentarios, los ruidos son otras tantas denotaciones conjuntas, cuya asociación audiovisual determina unas

relaciones que pueden estar cargadas de sentido. A nivel sólo de plano, afirma, el conjunto de signos visuales, sonoros y verbales constituyeya un complejo tal de significaciones que podría decirse de cada uno de ellos que es un significante sintagmático global o también una célula significante.

c) El sentido connotado

Admite ahora Mitry la identificación del montaje con el sintagma. A través del montaje se sugieren ideas, simbólicas, metafóricas o de otro tipo, debido a la interrelación de los planos. De esta forma la connotación adquiere un carácter lingüístico puesto que, señala Mitry, que el significado es entonces distinto de los significantes. Se produce un fenómeno análogo a las connotaciones lingüísticas que dependen de la interrelación de dos o varios términos, que por sí mismos son complejos "significante-significado" que pertenecen al sistema denotado. El montaje asocia imágenes ya significantes y la connotación se funda, en este caso también, en lo denotado.

A pesar de ello Mitry no cree en la posibilidad de la creación de una sintaxis como defiende Metz al descubrir en la expresión fílmica unas estructuras equivalentes a las estructuras lingüísticas. Mitry invoca su repetida teoría de que los significantes lingüísticos tienen un significado preciso referido a su propia fijeza, y los significantes fílmicos no son, "a priori", sino contingentes. En cine, los significantes son contruidos por el realizador con hechos. No le son dados como las palabras al escri-

tor que con ellas crea una narración que se organiza en el mundo.

La tesis final de Mitry se precisa cuando dice que ninguna gramática, ninguna sintaxis, ninguna semiología podrá decidir de antemano que tal asociación de imágenes será metonímica o no, sólo por el hecho de que se vayan a asociar dos imágenes como se puede hacer y decir con las palabras....es prácticamente imposible introducir las significaciones fílmicas en el marco del lenguaje, o al menos estatuir las "a priori" en referencia con las estructuras normativas de ese lenguaje.

Hasta aquí hemos expuesto una síntesis de las teorías de Mitry sobre el lenguaje del cine, que mantiene las defendidas en su obra anterior "Estética y Psicología del cine" y que seguirá defendiendo en su última obra, que analizaremos a continuación, pero en un enfrentamiento directo a toda la semiología del cine que se ha publicado desde los años sesenta en adelante.

El cine, en opinión de Mitry, es un "lenguaje sin signos" porque los significantes, consecuencia de una serie de relaciones implicativas, son siempre relativos y contingentes, fugitivos. No podrían ser codificados como las palabras o las estructuras lingüísticas. Por el contrario afirma: "Igualmente se puede decir que el cine es un lenguaje simbólico en el que los símbolos que hacen oficio de signos son unas cosas cualesquiera que no se convierten en símbolos más que dentro de una continuidad que los implica como tales, momentáneamente. No son jamás, no pueden ser símbolos preestablecidos introducidos dentro de la continuidad, conceptos

"puestos en imágenes", aplicados arbitrariamente sobre ella, al menos que hagamos caer inmediatamente a la expresión fílmica en la ilustración verbal." (7).

En nuestra opinión Mitry muestra su oposición a que pueda establecerse el lenguaje del cine por analogía con el lenguaje verbal, pero la semiología del cine no busca esto, sino que trata de reconocer el lenguaje propio de cada medio de expresión y significación.

6.4. UNA OBRA CONTRA LA SEMIOLOGIA DEL CINE

Jean Mitry ha culminado su trayectoria como teórico del cine con la publicación de su última obra, que podemos considerar testamentaria, con el título de La sémiologie en question, publicada en español por Editorial Akal como "La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje)", traducido por María del Mar Linares García.⁽⁸⁾

Se trata de una obra en la que Mitry, bajo el supuesto de que la semiología del cine ha entrado en crisis, ofrece una revisión crítica de esta, a la vez que defiende y moderniza su vieja teoría de lo que él entiende que debe ser el lenguaje del cine, de acuerdo con unos postulados enraizados en la teoría de la percepción, en la estética y en la lógica, bajo cuyo patrocinio considera Mitry que se encuentra el específico lenguaje cinematográfico, y no en su asociación al modelo del lenguaje verbal.

A la vez que desmonta sistemáticamente las analogías del lenguaje aplicadas al cine por lingüistas y semiólogos, vuelve a recomponer, modernizándolas con algunas aportaciones semiológicas que acepta, su antigua postura sobre el lenguaje cinematográfico expuesto es su Estética...., de que el lenguaje del cine es un lenguaje sin lengua.

El gran interés de esta obra creemos que consiste en que, al contener una crítica casi absoluta a la semiología del cine, en especial a Christian Metz y sus seguidores, puede considerarse un libro de semiología del cine, aunque sea para negarla, puesto que

para ello ha tenido que diseccionar las principales teorías de los semiólogos. El análisis de esta obra nos servirá, por tanto, como puente de acceso a las siguientes partes de este trabajo, que tratarán sobre los estudios de semiología cinematográfica.

Entramos, así, en contacto con la semiología del cine por una obra antisemiológica, que trata de desvelar sus errores y admite algunos aciertos.

Defiende su tesis Jean Mitry considerando que la semiología del cine francesa se ha aplicado como un calco de la lingüística, sin hacer referencia a la evolución de la semiología en los últimos treinta años ni a la semiótica norteamericana. De ser así muchas de las críticas de Mitry podrían dejar de tener justificación. Si bien es cierto que la expresión cinematográfica presenta una extrema dificultad para ser estudiada en términos semiológicos, muy superior a otras artes, también es cierto que los filmes, como discursos artísticos, son susceptibles de ser interpretados por la ciencia de los signos.

Esta última obra de Mitry comienza con un prólogo en el que se retrotrae al primer tomo de su Estética.... para recordarnos que fue el primero en defender la existencia de un lenguaje del cine, pero que nunca lo imaginó teorizado en términos lingüísticos, que él consideraba extraños a la naturaleza del cine.

Es muy importante destacar que el mismo año de publicación del primer tomo de obra Estética y psicología del cine, 1963, Christian Metz, entonces joven semiólogo, le presentó a Mitry, (la más grande autoridad en cuestiones de cine en Francia), el manuscrito de su primer trabajo sobre semiología del cine, El cine:

¿lengua o lenguaje? , trabajo que consideró serio y profundo, y con una terminología nunca empleada hasta entonces en los estudios sobre cine.

Al enjuiciar esta primera obra de Metz, deja clara su opinión sobre él: "Metz -dice- tiende a tomar la lingüística como modelo más que como simple referencia, considerando la expresión verbal y la expresión cinematográfica asimilables, pudiendo ser por lo menos comparada la una a la otra bajo un estructuralismo globalizante." (9).

El año 1963 señala pues el inicio de las dos teorías francesas más rigurosas y completas sobre el lenguaje del cine: una, la del viejo teórico y esteta Jean Mitry; otra, la del joven semiólogo Christian Metz, que a lo largo de las últimas décadas va a intentar construir una semiología del cine, con avances y rectificaciones cuando es necesario.

La postura de Mitry ha sido siempre muy clara. Desde los primeros trabajos aparecidos sobre semiología del cine ha considerado un error su aplicación al lenguaje del cine. En este sentido hay que entenderle cuando afirma: "No obstante, desde 1966, las teorías de Christian Metz y de sus émulos han conocido un éxito que el carácter científico de la semiología no permite explicar. Además, ante el desarrollo inesperado de esta disciplina, sobre todo entre los universitarios encargados del cine, he considerado escribir una obra titulada Le mot et l'image (algunas veces anunciada en la prensa), para decir cómo y por qué esta clase de investigaciones no tienen salida y para poner en guardia a los profesores que, más fuertes en lingüística que en cine, se extra-

vían en las trampas del estructuralismo aplicado a las imágenes animadas." Y más adelante: "Habiéndose calmado hoy en día la fiebre semiótica, no se trata tanto de armarse contra ella, algunos de cuyos aspectos no dejan de haber sido enriquecedores, como de explicar el porqué de su fracaso entendido en el sentido amplio de la palabra."(10).

Vamos a dedicar nuestra atención a este último libro de Mitry, compuesto por dieciseis capítulos en los que pasa revista a los elementos fundamentales que componen el filme como discurso artístico, como signos y significación, la imagen y la percepción, el plano, las significaciones icónicas e indicativa, el montaje, la sintagmática, códigos y codificaciones, las estructuras narrativas, símbolos y metáforas, el ritmo, el sentido y las relaciones entre imagen, lenguaje y pensamiento. Componen un panorama completo en el que al hilo de la crítica a la visión semiológica del cine, defiende Mitry sus propias teorías y su personal concepción del lenguaje del cine, así como en qué medida admite algunas conquistas de la filmosemiología.

6.4.1. LA SEMIOLOGIA DEL FILME

En primer lugar resume Mitry una breve historia de las teorías tradicionales y selecciona algunas opiniones de ciertos teóricos acerca del cine como lenguaje. Recuerda después sus puntos de vista sobre algunos conceptos lingüísticos y su aplicación al cine, como "significación", "clases de signos", "significante", "significado", "sintagma", etc., que ya hemos visto antes, para terminar en un juicio global negativo contra la semiología aplicada al cine. Hace la salvedad de que la semiología es sólo útil al nivel de análisis, en cuanto que facilita la fragmentación del estudio de los filmes al dividirlos en segmentos muy cortos e inseparables, los "planos", y en partes o "secuencias".(11).

6.4.2. LA IMAGEN COMO SIGNIFICANTE

Mitry se muestra opuesto abiertamente a la semiología del cine de Christian Metz por haber buscado en la lingüística formas o estructuras "a priori", aunque no deja de estimar sus trabajos. Pero parece que las opiniones de Mitry se refieren fundamentalmente a los primeros trabajos de Metz recogidos en su libro Ensayos sobre la significación en el cine, escrito entre 1963 y 1967, algunos de cuyos principios serían rectificados más tarde.

Para Mitry la imagen no sólo es un significante complejo, sino que siempre es individualizada, personalizada, distinta. Nunca será la de "un" perro, sino la de "este" perro, visto en "este" lugar, desde "este" ángulo. Cualquier otra imagen lo mostrará en

otro lugar o desde otro ángulo, pero siempre en un espacio del cual algunos elementos están comprendidos en el cuadro: no más que unidad discreta, el cine no tiene significante unitario, aislado, excepto por lo que respecta al primer plano.

Sin embargo, Mirrorty acepta definirla forma y la sustancia del significante y del significado con el siguiente esquema, lo que implica aceptar cierta metodología y terminología semiológica, inspiradas en Metz:

SIGNIFICANTE	FORMA	Conjunto de configuraciones perceptivas propias de una película; estructura global de imágenes y sonidos; organización de sus relaciones significantes.
	SUSTANCIA	"materia" de la imagen en tanto que representación de las cosas concretas; sustancia sonora: palabras, ruidos, música.
SIGNIFICADO	FORMA	Estructura temática; de las relaciones de ideas o de sentimientos; combinatoria de los elementos temáticos del filme.
	SUSTANCIA	Contenido social del discurso cinematográfico; conjunto de problemas planteados por el filme, excluyendo las formas del contenido.
FORMA DEL CONTENIDO	Modo en que la historia es significada por el filme por medio de procedimientos más o menos específicos que lo distingue del procedimiento de otra arte.	

6.4.3. EXITO Y FRACASO DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

Para Mirtry la semiología de cine ha fracasado, y uno de los motivos de esto lo encuentra nuestro autor en que la semiología possaussureana convirtió a ésta en un subapartado de la lingüística, y aplicó inflexiblemente los términos del lenguaje verbal, especialmente el concepto de signo, elemento esencial en la teoría semiológica.

Admite Mitry haber seguido con interés los trabajos de Metz y recuerda su opinión contraria a su teoría del signo y la sintaxis, expuestas por él en 1965, en el volumen II de su Estética. Sitúa entre los años 1965 a 1968 la etapa de mayor éxito de los escritos sobre semiología del cine, tanto de Metz como de sus acólitos, y lo hace depender de la enseñanza de estos estudios en la universidad, impartidos por profesores de lingüística y de comunicación de masas, y a la falta de "doctores en cine", es decir, especialistas en arte y estética cinematográfica en la enseñanza académica. Y reprocha que este esplendor de la semiología del cine llegara a impedir que fuera considerado valioso cualquier trabajo sobre el cine ajeno a esta disciplina, la semiología.

A pesar de ello Mitry no duda en manifestar su reconocimiento por la obra de Metz y lo que ella ha supuesto para la renovación de los estudios sobre el cine, entre los que destaca:

• Su propósito de ver cómo y en qué medida es posible aplicar al cine un sistema de codificaciones que sería, para el cine, el equivalente de las reglas del lenguaje.

La sustitución de los métodos empíricos por un análisis racional y poner en evidencia los procesos mediante los cuales un filme produce sentido y desvelar su funcionamiento.

Pero el error de Metz, señala Mitry, y con él el de todos los semiólogos (Garroni, Eco, Pasolini) fue partir de modelos lingüísticos, de buscar analogías y funciones diferentes en lugar de partir de un análisis de las unidades mínimas del mensaje cinematográfico y de examinar el funcionamiento haciendo tabla rasa de toda idea de código, de gramática o de sintaxis.

La semiología del cine ha fracasado, según Mitry, por tratar de extraer leyes, codificaciones y reglas que fuesen aplicables a todos los filmes. Las sistematizaciones, opina, deben ser siempre "a posteriori". Para él, tras veinte años de trabajos, la semiología del cine comprendió su fracaso al descubrir que lo visual no podía ser asimilado a lo verbal y que el haber hecho de la lingüística el modelo de toda semiología fue un error fundamental.

En favor de esta opinión se apoya Mitry en las críticas que de ella han realizado intelectuales franceses, como G. Deledalle, Raymond Durgnat, Gilles Deleuze, y del inglés Lindsay Anderson. Este fracaso justifica que Christian Metz abandonara la semiología estructural por una búsqueda más fecunda en el terreno del psicoanálisis.

¿LENGUAJE O DISCURSO?

Antes de discutir los principales conceptos semiológicos aplicados al cine por Christian Metz, Mitry trae a la memoria dos cuestiones que expuso veinte años atrás: a) que fue el primero en sostener que el cine era un lenguaje conforme a la acepción lingüística del término, y b) que es un lenguaje poético, un lenguaje en segundo grado. El filme se hace lenguaje en la medida en que se desarrolla en la duración al modo de un discurso.⁽¹²⁾

Opina ahora que debe replantearse esta noción de "lenguaje cinematográfico" porque ha creado más falsos problemas que los verdaderos que pretende resolver, pues entiende por "gramática" un conjunto de reglas aplicables a "todas" (salvo excepciones raras) las construcciones propias del lenguaje, sean de la naturaleza que sean. Entendida en el sentido en que la entiende Metz para el cual "la libre originalidad creadora es forzosamente gramatical por el hecho de su propia organización", admite Mitry que es cierto que todo filme procede de una "gramaticalidad" que le es propia, pero para Mitry esta gramática no existe "a priori" pues la codificación de los filmes no son en absoluto generalizables. Por ello propone que, siguiendo a Cohen-Séat, quizás sería mejor hablar de "discurso", porque los conceptos lingüísticos se pueden aplicar a otros sistemas de signos, pero "el cine -reafirma una vez más- no es un sistema de signos.

Tacha Mitry a Metz de espíritu demasiado sistemático y hace la observación de que los semiólogos del cine han olvidado demasiado fácilmente que las imágenes no tienen ninguna función especial que les corresponda por principio, mientras que las unidades verbales están sometidas a reglas.

En el cine no hay ninguna unidad que sea comparable a la palabra ni a la frase, asegura Mitry. La unidad de construcción del cine engloba todo un conjunto de relaciones. Para Mitry, la unidad cinematográfica es una unidad significativa, pero no una unidad de significación. Por otra parte, ninguna gramática da a conocer el ordenamiento de planos como equivalente a la frase, aunque admite que puede hacerlo la gramática generativa de Chomsky, pero con numerosas paradojas. Mitry se refugia en la lógica del relato para resolver esta cuestión, lo que le permite admitir la comparación de las estructuras cinematográficas con las estructuras narrativas, mejor que con las lingüísticas.

Una vez más debemos hacer la observación que, a nuestro juicio, la crítica de Mitry es válida en cuanto que se opone a una supuesta analogía del modelo lingüístico aplicado al cine; pero, por muy profunda que sea la relación entre lingüística y semiología, son distintas. Y por tanto, desde un punto de vista rigurosamente semiológico las críticas de Mitry son discutibles.

6.4.5. LOS VALORES SIGNIFICANTES

Desde un punto de vista semántico, la palabra y la imagen no son comparables, para Mitry, porque la primera tiene un valor fijo, mientras que el sentido de la imagen es siempre distinto. Cada vez tienen un valor diferente, y Mitry lo argumenta con números: "Si se evalúan en 500.000 los largometrajes de ficción producidos en el mundo desde 1912, tenemos más de 60.000 millones de imágenes. Ahora bien, ninguna de ellas es parecida a otra. Cada una tiene un contenido, una significación que le es propia"(13).

Pero consideramos que la semiología de los lenguajes artísticos admite la existencia de signos únicos.

Aunque para Mitry ninguna regla gramatical podría regir una dispersión semejante de imágenes y, por tanto, no puede ser codificada, cada una admite que está dotada de un contenido semántico cuyas significaciones son consecuencia de todo un conjunto de condiciones que sólo se podría analizar atribuyendo a cada una de ellas un carácter provisionalmente distintivo, dividiendo arbitrariamente las funciones significantes en varios niveles, al modo de la tripartición de los signos lingüísticos.

Los valores significantes de la imagen los explica Mitry de esta manera:

"A) En primer lugar, la imagen mantiene una relación biunívoca con lo que muestra. No es una señal, lo que supondría un conjunto de convenciones, sino un duplicado, una reproducción exacta denominada "signo-gestalt" por los psicólogos, "signo natural" por

los lingüistas y "signo directo" por los semiólogos. No teniendo más significación que la de ofrecer a la vista, es el "grado cero" de la expresión cinematográfica.

B) El primer grado depende de la forma de hacer ver las cosas, el ángulo, el encuadre, la organización espacial del campo, en resumen, las estructuras internas de la imagen. Se llamará a esta significación "icónica" o "imaginante".

C) El segundo grado es el de la relación formal de los planos en la continuidad, las indicaciones que pueden dar, relativas a la obra cinematográfica, las cosas indicadas, sin que sean por otra parte simbólicas o metafóricas, sino simplemente indicativas.

D) Lo más importante o más característico, con mucho, el tercer grado no es más que el "efecto-montaje", cuyo sentido connotativo depende, en principio, de la relación de dos o más planos. Pero puede depender también de sucesos relacionados entre sí en la profundidad del campo. Simbólica, metafórica o alusiva, esta significación es esencialmente "relacional". (14).

Mitry confía en demostrar, con el análisis de estas formas, en qué medida se acercan o se alejan de las estructuras verbales, la especificidad del lenguaje cinematográfico y el sentido del filme, como el arte de utilizar, armonizar y unir todas estas significaciones.

6.4.6. EL PLANO COMO SIGNO FILMICO

Después de exponer las relaciones que existen entre la realidad, su imagen fílmica y la percepción e impresión que ambas causan en el espectador, Mitry se dispone a tratar las unidades constructivas del filme, a través de las cuales revelará su visión actualizada de lo que entiende por lenguaje del cine, fuertemente enraizada en la Gestalt, pero ya con notable influencia de la semiología del cine, tanto en su tratamiento como en su terminología.

En primer lugar realiza un análisis del plano, entendido como uno de los elementos constructivos fundamentales del filme. La diferencia del estudio que hizo del mismo en su Estética.... consiste en que ahora lo argumenta en rebatir el tratamiento que del plano postula la semiología del cine.

A partir de una definición clásica según la cual el plano está constituido por el conjunto de los fotogramas que forman una corta escena rodada de una sola vez, formando un segmento indivisible entre dos uniones, como elemento de expresión del discurso fílmico la considera "una unidad de construcción que engloba un conjunto mayor o menor de individuos, actos, sucesos; una unidad compleja, globalmente significativa, pero no una unidad de significación." (15).

En contra de los semiólogos que proponen la equiparación del plano a la palabra, Mitry afirma que para describir un plano es necesario, al menos, una frase, y un párrafo para describir un plano de conjunto un poco recargado. Y, además, por su situación,

no puede ser aislado como una palabra en un vocabulario.

Al establecer las comparaciones entre los diversos tipos de plano y las palabras, desvela Mitry las múltiples dificultades que se presentan.

Con respecto al "primer plano", al quedar como plano aislado, es por la relación forma-contenido, un "enunciado" equivalente a una o más frases. No se puede buscar una "unidad menor de significación" como han hecho algunos semiólogos, opina. Insiste en que el menor primer plano de un objeto, necesariamente situado no puede ser aislado como una palabra. Aunque admite que, siendo el único significante enfocado, puede ser referido a la palabra que lo designa, y "actuar", al contrario de todos los demás planos, al modo de una "unidad lingüística".

En su deseo de establecer las analogías con la narración, Mitry afirma que si el primer plano actúa como un "signo", salta sobre las significaciones propiamente lingüísticas para acceder de golpe a las significaciones discursivas o narrativas, puesto que el primer plano sugiere según su relación con los sucesos descritos por la secuencia a la que pertenece. Por ello, el primer plano es, para Mitry, un signo de discurso, no de léxico, puesto que su significación es siempre contingente, simbólicas y se distinguen así de los demás que son alusivos o descriptivos.

Frente a lo que propone la semiología estructural, los planos no sólo dan testimonio de una diferencia escalar o de un campo espacial más o menos extenso, sino que constituyen con las cosas representadas una "forma" que le es propia, una "cualidad específica", actuando cada uno de ellos de distinta manera sobre la percepción y, por tanto, sobre la conciencia, la emoción y el enten-

dimiento.

Con respecto al "primer plano del rostro", entiende Mitry que no "significa", sino que "expresa" y no adquiere casi nunca ese caracter de signo que toma una objeto aislado, salvo pocas excepciones. Si bien los primeros planos se utilizan en principio para destacar una acción imperceptible pero reveladora del estado psicológico del personaje, siempre tras distintos planos largos, suponen el engrandecimiento de una acción iniciada normalmente en el plano anterior.

En conclusión, la imagen a nivel de plano, admite Mitry, puede ser considerada como una especie de "signo-gestalt" donde significante y significado forman un todo.

6.4.7. LAS SIGNIFICACIONES ICONICAS

Cuando Mitry aborda el estudio de la significación de las imágenes tiene en cuenta no sólo su estructura y contenido, sino también el efecto de la percepción de las mismas. Así pues, opina que la significación de la imagen viene determinada por la organización del espacio a través del campo. Pero esta significación comienza con la forma de ver las cosas, de organizarles relativamente entre ellas. Como en el signo lingüístico, el significante no tiene nada en común con la naturaleza del signficiado. La imagen es de naturaleza diferente al objeto real pero, en tanto que forma y figura, es ese objeto y ningún otro.

No existe similitud entre el referente lingüístico y el referente de la imagen. En el lenguaje verbal es ajeno a la palabra que lo designa. En el cine, por el contrario, está en la imagen, es esta misma imagen que no existiría sin él. En el cine, significado y referente es lo mismo.

No existe significación cinematográfica que no esté fundamentada sobre la significación de las cosas rodadas: en el cine se habla de las cosas con las cosas de las que se habla.

6.4.8. CONNOTACION ICONICA

Con respecto a la connotación de la imagen, distingue Mitry entre connotación icónica y connotación discursiva. La imagen, por la reorganización de sus elementos, se convierte en "forma". Lo

que denota es visto siempre desde cierto ángulo, por lo que su representación es siempre una manera de "connotación icónica". Esta no debe confundirse con la "conotación discursiva" que es la que surge del ordenamiento de los planos. Esta interpretación se asemeja a las relaciones paradigmática y sintagmática de los signos estéticos en semiología.

Mitry se sumerge plenamente en los métodos y términos semiológicos que combate, y admite que en el cine, toda denotación a nivel de plano, es siempre una manera de connotación, puesto gracias al encuadre, la imagen más realista no es reproducción o calco, sino interpretación. Así pues, en cine no hay denotación pura. Dicho de otro modo, la connotación icónica es la propia forma de la denotación, pero que hay que diferenciarla de las connotaciones narrativas que surgen del montaje. No sin escrúpulos admite Mitry la analogía de las connotaciones icónicas con las lingüísticas al compararlas con la polisemia léxica aunque, en el plano narrativo, las connotaciones consecuencia de la puesta en relación de los planos son del mismo orden que las funciones semánticas.

6.4.9. LAS SIGNIFICACIONES INDICATIVAS

Llama Mitry significación indicativa a la significación variante de la imagen o de algunos objetos de la imagen. En la imagen, las mismas cosas pueden tener cada vez un sentido indicativo, alusivo o simbólico, según las diferentes fases de una misma acción, de un mismo suceso global. A diferencia de la palabra, como signo escrito u oral, es idéntica a sí misma en todos los textos que la utilizan, la imagen significa siempre de otro modo y otra cosa. La imagen queda determinada por el espacio y el tiempo. Es imagen del espacio y del tiempo, de un fragmento de espacio-tiempo en el cual y durante el cual estos sucesos se producen.

Con estas precisiones Mitry trata de diferenciar el contexto específico en que se producen las significaciones de las imágenes, muy diferentes de cualquier otro medio de expresión, artístico o no. Estas diferencias dan lugar a una retórica de la imagen fílmica semejantes a las poéticas, como la sinécdoque, la anáfora, la metáfora, etc. que multiplican la plurisignificación de la imagen fílmica.

En el cine, concluye Mitry, al contrario del lenguaje donde lo significado está en razón de los valores significantes, no hay significantes cinematográficos más que porque hay significado.

"Convencionalizados y no motivados, los significantes verbales no tienen valor de signo más que por decisión gramatical allí donde están las cosas, los hechos, los actos que crean, en su ordenamiento y su formalización (en los límites de una lógica dada y de

ciertas contingencias) el sentido elegido por el narrador. Los significantes cinematográficos no son formas abstractas alrededor de las cuales o a partir de las cuales se podrían establecer algunas leyes generativas, sino hechos concretos de los que se puede hacer que se conviertan, en un contexto dado y en circunstancias favorables, en la forma de expresión, es decir, la expresión de una idea o de un sentimiento. Formas que no sirven más que para este filme -no existiendo más que a favor de esas estructuras-, y que desaparecen tan pronto como aparecen para dejar lugar a otras ideas, otros sentimientos al hilo de la continuidad...".

Ni la lingüística estructural ni la generativa pueden explicar completamente, en opinión de Mitry, la compleja realidad del lenguaje cinematográfico.

6.4.10 SOBRE LA SINTAGMATICA

Titula este capítulo Mitry "De la sintagmática" pero bien podría llamarse "contra la sintagmática", pues se trata de una crítica a la "sintagmática cinematográfica" de Christian Metz.

Acusa Mitry a la semiología de haber sustituido el antiguo vocablo "escena" por el moderno sintagma. Considera que la mejor definición de sintagma lingüístico es "la unidad semántica constituida por la presencia de dos términos y la relación que los une". En términos de semiología cinematográfica, Metz lo definió como "cortos fragmentos significantes". Pero cuando compara el sintagma lingüístico con el sintagma cinematográfico, Mitry encuentra una serie de diferencias que le permiten defender una serie de objeciones.

La primera objeción hace referencia a la forma y a la relación de los elementos que lo forman. En el cine, la relación de los planos no está sometida a ninguna regla como las de las palabras. Admite mejor la semejanza con el encadenamiento de frases, porque el sintagma cinematográfico es en su opinión, un sintagma de sintagmas. Lo define como "el agrupamiento de significados complejos (los planos), no de unidades de significación (las palabras). Los planos son a la vez unidades en tanto que componentes sintagmáticos y como enunciados por referencia al significado." (16).

Por su funcionamiento el sintagma cinematográfico es también distinto que el lingüístico. En el sintagma cinematográfico no hay ninguna regla que intervenga en la unión de los planos. Luego, en

cine, no hay sintagma fijo. Cada sintagma cinematográfico es un conjunto casual que le da sentido y le constituye como tal. Además no es un sintagma implícito, pues depende del contexto del filme, es, por tanto, externo.

La segunda objeción se refiere a la distinción que hace Metz al distinguir dos grupos fundamentales: los sintagmas "a-cronológicos", divididos en "sintagmas paralelos" (que llevan sobre sucesos opuestos, yuxtapuestos o comparados) y "sintagmas abrazados" (que llevan sobre sucesos asociados en una misma conceptualización global); y los sintagmas "cronológicos", divididos en "sintagmas descriptivos" (que llevan sobre cosas consideradas sucesivamente pero con una coexistencia espaciotemporal) y "sintagmas narrativos" a su vez divididos en "sintagmas narrativos lineales" (que llevan sobre la consecución de sucesos en una sucesión de planos autónomos, episodios o secuencias) y "sintagmas alternos" (que llevan sobre la simultaneidad de sucesos separados).

Aunque Mitry respeta la importancia de los trabajos de Christian Metz, analiza críticamente cada uno de los términos de su clasificación, queriendo hacer ver que no ha descubierto nada nuevo, pues con otra terminología eran conocidos en la teoría clásica.

En primer lugar, Mitry enriquece el ámbito de los "sintagmas alternos" que, a su juicio, apuntan tanto sobre la simultaneidad como sobre la no simultaneidad, pues se pueden emparejar dos sucesos alejados en el espacio y que se producen al mismo tiempo o dos sucesos que se producen en el mismo espacio y separados en el tiempo. La alternancia: aquí/en otra parte/aquí/en otra parte supone

también la alternancia: hoy/ayer/hoy/ayer...

En segundo lugar, los sintagmas paralelos, comparativos o asociados proceden, también ellos, de la misma forma de montaje denominada indiferentemente montaje alterno, montaje paralelo o montaje cruzado por los técnicos cinematográficos. Se trata, dice Mitry, de hacer alternar los planos según una secuencia A/B/A/B/A/B/ etc. Cuando se yuxtaponen sucesos análogos o con el mismo sentido (simultáneos o no) que reaccionan unos sobre otros en el nivel de la diégesis, tenemos un sintagma "asociativo". Cuando, por el contrario, se yuxtaponen sucesos diferentes pero representan una cierta analogía fáctual o ideológica, tenemos un sintagma "comparativo".

En tercer lugar, para Mitry, los sintagmas descriptivos y los sintagmas narrativos (cuya distinción es completamente superficial) proceden del mismo tipo de montaje lineal A.B.C.D.E., etc. El carácter duro, cortado, del montaje llamado "no lineal", surge únicamente (en esta clase de sintagma) de lo que es opuesto en esta yuxtaposición formal. (17).

Como consecuencia del contraste de estas dos clasificaciones, Mitry opina que, aunque pueden reducirse a algunas grandes estructuras como ha hecho Metz, que son las más frecuentes, se podrían añadir muchas más, pues lo que diferencia a estos sintagmas se debe a su contenido, a la naturaleza y características de las cosas representadas, y de ningún modo a los principios organizadores de codificación.

Sistemáticamente, Mitry se opone a reglas lingüísticas que in-

tentemorganizar el discurso fílmico. Piensa que en lingüística, la gramática no crea la alternancia que es un hecho constructivo y analítico, pero la rige, la regula, la ordena. Pero en el cine son los datos factuales los que imponen una formalización adecuada.

En definitiva, para Mitry no hay gramática en el cine, sólo hay retórica, pues lo representado no son signos arbitrarios, sino cosas concretas que tienen una forma que es "forma del contenido", de una sustancia material cuya organización constituye la "forma de la expresión". Y no admite, como Metz y Pasolini, que retórica y gramática sean inseparables. Para Mitry el lenguaje cinematográfico no puede gramaticalizarse por la razón, -para él evidente- de que el ordenamiento sintagmático no está controlado por reglas, sino por la lógica del relato.

Admite la distinción de que hace Pasolini entre el cine de prosa y el cine de poesía, pero no está de acuerdo con él cuando defiende la existencia de una auténtica lengua del cine.

Reconoce Jean Mitry que la lingüística ha dotado al análisis del filme de una terminología más adecuada (de la que él hace uso); que ha aportado a la teoría un sistema referencial considerable, pero que aunque permite establecer comparaciones enriquecedoras, no explica nada en el nivel de las interpretaciones. Acepta las comparaciones en el plano discursivo y en la organización de las estructuras, pero no encuentra ninguna similitud en el nivel de las unidades de sentido.

6.4.11. CODIGOS Y CODIFICACIONES

A lo largo de la obra de Mitry que estamos resumiendo, ha concentrado su crítica sobre los primeros trabajos de Christian Metz, publicados antes de 1967. A partir de ahora, con alguna excepción, va a detenerse sobre algunos aspectos del libro de Metz Lenguaje y cine, publicado en 1973, considerada obra fundamental de la semiología cinematográfica, y que contiene importantes rectificaciones a su obra anterior.

Comienza Mitry por oponerse a la existencia de códigos y subcódigos cinematográficos, que Metz intenta determinar. Para Mitry, lo mismo que no hay gramática ni sintaxis cinematográfica, tampoco hay código específicamente cinematográfico. Y, naturalmente, expone sus argumentos para demostrarlo.

Un código para Mitry "es a priori, conforme a un consenso social, la atribución arbitraria, impuesta y apremiante, de una función precisa en un sistema dado". De acuerdo con esta definición, admite que las codificaciones del lenguaje son abiertamente reconocidas como código en el que concierne a la pertinencia de los signos. Pero, a su juicio, aunque todo lo que es expresado, mostrado y relatado en el cine, es relativo a un código, actúa, sin embargo, en el caso de las formas del contenido y no de las formas de la expresión. Curiosamente, para Mitry, los códigos se remiten a las cosas rodadas y no a lo fílmico. Por esto se reafirma en la creencia de que en el cine no puede existir un código específico desde el momento en que la imagen no es un signo no motivado y que la relación significante/significado no es una relación estable.

que entraña un sentido fijado por reglas estrictas. Pero en contra de la visión que ofrece Mitry sobre la imposibilidad de la existencia de un signo y un código cinematográfico, se pronuncia la teoría semiológica que señala que "el hombre convierte las cosas en signos y que la representación de las cosas por imágenes, las convierte en signos. El hombre en su ser histórico y social utiliza las cosas como signos para manifestarse o para relacionarse con el mundo y con los otros hombres que forman la sociedad de su tiempo y del futuro." (18).

Pero Mitry muestra su acuerdo con Michel Marie cuando dice que "el texto (filme) inventa sus propios códigos y estos códigos son específicos de este texto y no pertinentes para otro texto". Lo cual, opinamos, no deja de ser código. Como vemos, Mitry parece admitir códigos narrativos, pero no códigos de lenguaje que considere imposible encontrar en las significaciones específicas del filme.

Creemos observar que todas las unidades analizadas, las desmarca del simil lingüístico para aproximarlas a las unidades del arte literario, que es como rechazar la semiología lingüística para caer en la semiología literaria. No obstante Mitry opina que si "hablar de gramática o de sintaxis no tiene más que muy escaso sentido en el cine, hablar de código tiene todavía menos" (19). La lógica, es para Mitry, la única que explica las reglas de que dependen las estructuras narrativas.

Liberado Mitry de la odiosa analogía del cine con la lingüístico y con lo que él entiende por semiología, dedica el resto de

su libro los valores retórico y narrativos del arte cinematográfico y termina afirmando que "la especificidad del cine consiste en dar una significación metafórica, simbólica o de otra clase a cosas, actos, hechos, que no tienen otro sentido que el cósico o factual y que se encuentran implicados en una corriente de sentido que los hace repentinamente elementos significantes." (20).

Hasta aquí el resumen de la última obra de Jean Mitry. Por su parte. Christian Metz incluyó en los capítulos 1 y 2 de Essais sur la significacion au cinéma, II, una amplia reseña de la obra de Mitry Estetica y Psicología del cine, altamente alabatoria. Metz manifiesta que con ella se cierra el ciclo precientífico o presemiológico de los estudios sobre cine, y aunque lo considera acientífico, es también indispensable partir de la obra de Mitry para iniciar una nueva época de estudio riguroso del cine, bajo el ámbito de la semiología.

Jean Mitry, que se sintió molesto por ser considerado acientífico, aplicó sus conocimientos en física, filosofía y psicología en la composición de su obra, teniendo en cuenta a todos los teóricos anteriores, refutando y enriqueciendo sus ideas. La obra de Mitry es considerada por Metz como final poderoso y glorioso de la primera época de la teoría cinematográfica. Su obra es como una gran enciclopedia de las distintas teorías tradicionales que él actualizó y perfeccionó. Pero este tipo de teorías, dice Metz, tiende a envejecer, y la obra de Mitry debe servir como bisagra para acceder a una segunda fase en la que el estudio específico y preciso sustituya a los de carácter general.

En opinión de Metz, este deseo de Mitry por abarcar con su teoría todos los campos y dominios del cine es el origen , precisamente, de sus limitaciones, pues le obligaba a pensar en forma genérica e impresionista, restándole rigor científico. Sin embargo reconoce el inmenso servicio prestado por Mitry a la teoría cinematográfica, puesto que en su obra se tratan todas las cuestiones que afectan al cine y a la que todo teórico necesita recurrir. Mitry especula sobre la situación del hombre en el universo y sobre la función del arte, y en ello se basa para determinar lo que es y lo que no es arte cinematográfico. Visión unificadora de los problemas pero relativamente objetiva en el tratamiento de los problemas. Se trata la suya de una nueva visión idealista del cine que trata de someter los hechos del cine a una lógica que está por encima de ellos. Este pensamiento filosófico tiene sus raíces en Kant, la psicología de la Gestalt, de Bergson, Sartre, Bertrand Russell, Edmund Husserl y otros.

NOTAS DEL CAPITULO 6

(1). Jean MITRY: Esthétique et psychologie du cinéma. 1. Les Structures; 2. Les Formes, París, Éditions Universitaires, 1963. Versión castellana: Estética y Psicología del cine. 1. Las estructuras; 2. Las formas, Madrid, Siglo XXI, 1978.

(2). Jean MITRY: "D'un langage sans signes", Revue d'Esthétique, 2/3, tomo XX, París, SPDG, abril-septiembre, 1967. Versión castellana: "Sobre un lenguaje sin signos", en VV. AA.: Contribuciones..., opus cit. pp. 263-290.

(3). Jean MITRY: La sémiologie en question, París, Les Éditions du Cerf, 1987. Versión castellana: La semiología en tela de juicio (Cine y lenguaje), Madrid, Akal, 1990.

(4). Véase nota 2.

(5). J. MITRY: "Sobre un lenguaje sin signos", opuscit. p. 266.

(6). *ibid.* p. 267.

(7). *ibid.* pp. 289-290.

(8). Véase nota 3.

(9). Jean MITRY: La semiología en tela de juicio..., opus cit. p. 5.

(10). *ibid.* p. 6.

(11). *ibid.* p. 16.

(12). *ibid.* p. 21.

(13). *ibid.* p. 22.

(14). *ibid.* pp. 21-22.

(15). *ibid.* p. 40.

(16). *ibid.* p. 86.

(17). *ibid.* p. 87.

(18). M^a del Carmen BOBES NAVES: La Semiología, Madrid, Ed. Sín tesis, 1989, p. 133.

(19). *ibid.* p. 96.

(20). *ibid.* p. 152.

SEGUNDA PARTE

LA SEMIOLOGIA DEL CINE

7 DEFENSA DE LA SEMIOLOGIA

Desde que la semiología comenzó a tomar cuerpo teórico, le han llovido las críticas por parte, sobre todo, de los "especialistas" en todo tipo de materias, desde las que se ha visto aquella como una intrusa. Esto ha provocado reacciones de defensa y creemos conveniente tratarlas aquí, porque también los especialistas en estética de la imagen y teóricos cinematográficos se han aprestado a la defensa de su "coto cerrado".

Seguimos para ello las reflexiones ponderadas e inteligentes de Roger Fowler(1). Según la teoría semiológica, el mundo en el que viven los seres humanos es una realidad material que aparece conformada en sistemas de formas significativas mediante el proceso de comunicación y las convenciones culturales intersubjetivas (códigos) que generan dicha comunicación. La base de esta teoría es muy conocida a partir de la publicación del Curso de lingüística general, de Saussure, los comentarios sobre el libro (A. Alonso, Culler), las ediciones críticas que desarrollan sus teorías (Barthes), y las teorías convergentes en lingüística (Hjelmslev, Whorf, Lyons), filosofía (Wittgenstein, Peirce, Morris) y antropología estructural (Levi-Strauss, Leach). Principios fundamentales de esta teoría incluyen la arbitrariedad del signo, el papel jugado por sistemas de otros signos a la hora de establecer el significado del signo individual, el poder de los signos a la hora de segmentar la realidad objetiva (Sapir, Whorf, Leach), la omnipresencia de los signos y su existencia en cualquier medio además del lenguaje (Barthes, Sebeok, Eco), sobre

los sistemas de significado tales como la moda, la arquitectura, la música, los gestos, etc.

La Semiología no es tan sólo una teoría de la comunicación, sino una teoría de la comunicación que incluye una organización cultural, una teoría de la cognición y la memoria semántica, y una teoría de la percepción. Los críticos de la Semiología la acusan de imperialismo o totalitarismo intelectual. Existe, ciertamente, un problema de límites, y cualquiera que pretenda poseer competencia en esta disciplina es extraordinariamente vulnerable a un ataque por parte de los "especialistas", opina Fowler, quien acepta la justificación para una ciencia del conocimiento, una organización social y una interacción global e integradora; y añade que confesarse un semantista, lógico, esteticista, etc, especializado, le parece un rechazo desagradecido hacia una perspectiva y un contexto estimulantes ofrecidos por la hiperdisciplina, y reconoce que pocos pueden, como Umberto Eco, conseguir unos conocimientos profundos en materias muy diversas.

Una segunda crítica a la teoría semiológica establecida, deriva de las premisas de que los signos están organizados en sistemas y conectados sólo de forma arbitraria con la realidad material. Estos principios de Saussure no dejan clara la forma en que la Semiología tiene que acomodarse a la motivación histórica, al cambio o a la creatividad. Así, la Semiología se encuentra criticada desde todos los ángulos: se ve atacada por los que quieren que los textos sean expresión de condiciones históricas, por los que quieren que los textos sean un resultado y una parte del proceso social y de las condiciones materiales (los materialistas), por

los críticos de arte, que quieren que los textos posean sus propias estructuras únicas desligadas de las convenciones externas, y por los campeones de la creatividad individual, que desconfían de cualquier sistema.

El importante logro conseguido por el libro de Eco (2) consiste en que se trata de una obra completa y fidedigna de la teoría clásica del signo, y a pesar de su fidelidad a las fuentes incluye una crítica de éstas que anticipa y responde a las críticas más sensatas de la semiología.

NOTAS DEL CAPITULO 7

(1). Roger FOWLER: Literature as social discourse, Londres, Batsford, 1988. Versión castellana: La literatura como discurso social, Alcoy, Ed. Marfil, 1988.

(2). Umberto ECO: A theory of semiotics, Milán, Bompiani, 1976. Versión castellana: Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977.

8 EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACION SEMIOLOGICA

8.1. FUNCIONES Y ESTRUCTURAS

Aunque después de la Segunda Guerra Mundial se publicaron diversos trabajos sobre semiología, ésta no se impone como conquista científica hasta la década de los años sesenta.

Al principio del siglo XX las ciencias humanas se interesan sobre todo por los problemas de diacronía. La causalidad es entendida como un proceso genético. La lingüística determina las leyes de evolución; la fonética, la gramática y la semántica son esencialmente históricas; el comparatismo tiene por objeto encontrar, en la confrontación con las lenguas comunes, las etapas de una transformación según la doble ley del menor esfuerzo y de la analogía, una lengua original, el indoeuropeo. La etnología y la antropología relacionan la historia de las mentalidades y de las instituciones, preocupadas por el paso de la "mentalidad primitiva" a los modos de pensamiento de las "sociedades evolucionadas". La psicología se interesa por la génesis y el desarrollo de las "funciones" mentales. La historia está más preocupada por la sucesión y el encadenamiento de los acontecimientos que por la coherencia interna de una situación. Paralelamente, las ciencias de la naturaleza adoptan un punto de vista evolucionista y funcional. La paleontología explica las formas vivientes por las funciones que desempeñan. La biología tiende a aislar estas funciones para describirlas y comprenderlas.

Sin embargo, la lingüística estructural (con los trabajos de Troubetzkoy, Jakobson, Benveniste, Hjelmslev, Sapir) invierte la dirección investigadora, considera los fenómenos de la lengua en sincronía, y estudia tanto las formas como los sistemas. Estas categorías teóricas son adaptadas por otras ciencias. Lévi-Strauss reconoce su deuda con Jakobson; para elaborar los modelos de "antropología estructural" se inspira en conceptos lingüísticos. La historia analiza las relaciones entre una "estructura" y un "suceso". La biología celular, con el estudio del "código genético", sustituye también sus categorías de carácter "funcional" por las de un estructuralismo que asume una "Teoría de la forma".

La investigación actual de la semiología prosigue a partir de diferentes tradiciones y de su propia autocrítica. Teniendo en cuenta el objeto de los trabajos y el enfoque de los teóricos, se pueden apreciar varias orientaciones: a) La informática, la comunicación y la traducción automática fijan en la U.R.S.S., en Francia y en Italia, bajo la influencia de la cibernética, las investigaciones sobre las estructuras lógicas de la lengua y sobre los sistemas secundarios, homólogos de la lengua y destinados a servirles de relevo. b) Los investigadores nortamericanos investigan la sistematización de la comunicación corporal, el estudio de los códigos kinésicos y proxémicos, así como la zoosemiótica. c) Son también objeto de investigación la literatura y las artes, inseparables de las formas culturales y de los sistemas de comunicación de masas como el folklore, la sub-literatura, los dibujos animados, la fotonovela, la radio, la televisión, etc. d) Siguiendo el camino trazado por los etnólogos y los mitólogos, algunos semió-

logos estudian el vestido y las instituciones que son considerados como lenguajes. Se han interesado por las modas, los alimentos, los objetos que invaden la vida social, los mitos modernos con sus ritos y sus ídolos. En fin, todas estas investigaciones están subordinadas a una reflexión epistemológica. La crítica teórica implica alternativas filosóficas de las cuales dependen, en última instancia, la determinación del objeto semiótico y los procedimientos de análisis.

8.2. LA PRACTICA SEMIOTICA

Las relaciones que la lengua presenta con los otros sistemas de signos han sido fijados por las reglas de la práctica semiológica. Hay un modelo lingüístico de procedimiento semiótico. Toda semiología debe, en primer lugar, delimitar su objeto, identificar las unidades, determinar los niveles de articulación, descubrir las marcas de oposición, investigar los criterios de especificidad, formular las leyes de combinación de las unidades. El rigor analítico debe conducir a distinguir los signos y a diferenciarlos tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, la sustancia y la forma.

Un sistema de signos debe ser descrito como un sistema cerrado. Un mensaje es sobre todo una sucesión de unidades, por lo que la significación se establece al nivel global del discurso. Todo ello exige un conjunto de conceptos y de definiciones que los pueda aportar la lingüística.

8.3. EL CORPUS Y LAS UNIDADES

Los trabajos semiológicos realizados, a pesar de la diversidad de sus campos de acción y de sus métodos, permiten precisar las constantes de su práctica y describir sus maneras de operar.

La elección del corpus y de los métodos de análisis van unidos, puesto que la semiología busca su metodología a partir de un conjunto de textos de dimensiones reducidas: una imagen publicitaria(1), una novela(2), un poema(3), un cuadro(4). En los trabajos de este tipo, el objeto no es analizado de manera exhaustiva. Existen ya trabajos muy importantes que han estudiado el funcionamiento de un idiolecto o de una lengua, a partir de un corpus completo o de una muestra modélica. En estos casos, el corpus es lo suficientemente limitado para permitir un estudio exhaustivo, pero, a la vez, lo bastante amplio para que se pueda constatar los mismos hechos de lenguaje y no puedan descubrirse otros nuevos.

Roland Barthes recomienda elegir un corpus tan homogéneo como sea posible, sincrónico y de la misma sustancia o de la misma mezcla de sustancias. Es preferible una muestra de diarios de la misma fecha que la colección diacrónica de un mismo diario; es mejor comparar dos filmes entre sí que un filme y una novela. Comparando un sistema de signos con otro mejor conocido que él, es más fácil describir su funcionamiento. La relación entre los sistemas diferentes pone en evidencia el límite del corpus, el cual sirve de base al análisis estructural.

Por otra parte, la investigación semiológica consiste en aislar las unidades y determinar las reglas de su combinación: un sistema es una combinatoria de elementos.

Cuando un mensaje es mixto, está constituido por varias sustancias de la expresión. Es necesario, entonces, distinguirlas, analizar las unidades de expresión de cada una de ellas, examinar a continuación las relaciones que existen entre unas y otras y los efectos de sentidos que su mezcla puede producir. Es lo que ocurre con los filmes.

NOTAS DEL CAPITULO 8

(1). Roland BARTHES: "Retórica de la imagen", en La Semiología, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1976.

(2). Tzvetan TOROROV: "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Ed. Tpo. Contemporáneo, 1972, (2ª edición).

(3). Julia KRISTEVA: "Sémanalyse et production de sens", en Essais de Sémiotique, París, Larousse, 1972.

(4) Jean-Louis SCHEFER: Scénographie d'un tableau, París, Seuil, 1969.

9. EL ANTECEDENTE DE LA SEMIOLOGIA DEL ARTE

Cuando los semiólogos comienzan a interesarse por la semiología del cine, el estudio semiológico del arte cuanta ya con una considerable producción teórica. Las obras publicadas sobre ello son numerosas. Entre las aportaciones más notables podemos destacar las de J. Mukařovsky⁽¹⁾, E. Panofsky⁽²⁾ y L. Marin⁽³⁾.

En el aspecto formal, los estudios semiológicos del arte van a proporcionar un material de gran valor a la semiología del cine, "especialmente -como dice J. Urrutia- por sus deficiencias de lo visual y de la imagen"⁽⁴⁾. A pesar de las grandes diferencias que existen entre la imagen fija y la secuenciada, las investigaciones sobre la imagen pictórica o fotográfica aclaran muchos de los problemas de la imagen fílmica.

El semiólogo considera la obra de arte como un mensaje que sirve de intermediario entre su autor y un número indeterminado de receptores. Desde este punto de vista, la obra de arte aparece como un texto compuesto por signos a los que cada receptor puede atribuirle un significado propio. Para Boris A. Uspenski, "la obra de arte es, por definición, polivalente"⁽⁵⁾; y Mukařovski la considera como un signo autónomo.

Recogiendo estas ideas, Urrutia confirma que en el primer caso, la obra de arte cumple una función comunicativa o notificación; en el segundo cumple una función autónoma. La obra de arte considerada en su función comunicativa, puede descomponerse en signos más pequeños combinados sintagmáticamente a partir de una selección paradigmática. Esto se ve claro en las llamadas ar-

tes con "argumento" (literatura, cine, etc.), pero también en las artes cuya forma parece más férrea (pintura, escultura, arquitectura) se encuentra la combinación. "Todas las unidades integrantes de la obra artística tienen un valor semiológico potencial, aunque a veces, no podamos verlo".(6)..

Consideramos de interés resumir aquí las teorías sobre el análisis de la obra de arte de dos grandes teóricos: Erwin Panofsky y Jan Mukařovsky. El primero es precursor de la semiología del arte, el segundo, investigador de la obra de arte desde el punto de vista semiológico. Nos servirá para apreciar las aportaciones que pueden ser aprovechadas por la filmosemiología.

9.1. TEORIAS DE PANOFSKY SOBRE EL ANALISIS ICONOLOGICO DE LA OBRA DE ARTE

Panofski concibe la obra de arte como una entidad que proyecta conexiones con las creencias, las ideas y la situación histórica de los hombres que la crearon. En consecuencia, el análisis de una obra de arte no puede prescindir de estas conexiones si se quiere interpretar la obra de arte en profundidad. Es decir, Panofski defiende un análisis integral de la obra de arte.

En la interpretación de las obras de arte, Panofsky establece conexiones muy complejas, tanto en el plano de lo puramente estilístico como en el de las significaciones, entre las categorías formales y las relaciones con el pensamiento coetáneo. Trata, pues, de descubrir las conexiones entre imagen y significación, lo que ha solido llamarse forma y contenido.

Para Panofsky una obra de arte debe tener una significación estética, independientemente de que sea buena o mala, útil o inútil. En toda obra de arte existe un contenido y una forma. Panofsky distingue el contenido del asunto y lo define, siguiendo al lingüista norteamericano Charles Peirce, como aquello que una obra de arte delata, pero no exhibe. Es lo que Ortega llamaba lo "concebido" en el momento de la creación, son los supuestos de los que parte el artista y que en el análisis de la obra es necesario esfrozarse por hacerlos patentes.

Las obras de arte comportan para Panofsky -resume Lafuente Ferrari en su prólogo a la obra - una significación, un sentido, y esa significación o sentido sólo pueden ser aprehendidos reproduciendo los pensamientos o las concepciones estéticas latentes en ellas(7).

Según sus teorías, en la obra de arte entran tres ingredientes:

- 1) La forma encarnada en materia.
- 2) La idea o asunto.
- 3) El contenido.

En consecuencia, el problema específico que las obras de arte plantean consiste en fijar los valores formales, la estructura estilística, el asunto y el contenido, y el sistema de conceptos artísticos fundamentales en que las obras se producen.

9.1.1. OBJETIVOS DE LA ICONOLOGIA

Con su distinción entre iconografía e iconología, Panofsky hace una importante aportación a la diferenciación de estratos de significación superpuestos. Con esta distinción Panofsky reconoce en la obra de arte varios estratos de significación que definen varios modos de descripción y varias áreas especializadas de investigación.

La iconografía tiene por finalidad el estudio del asunto de la obra de arte. Intenta "leer" correctamente la representación misma y proponer su explicación adecuada. El estudio del asunto consiste en describir e interpretar adecuadamente las imágenes. Pero este estudio de la obra no explica su significación ni el sentido que la obra tiene no sólo en el momento de su análisis, sino para los hábitos sociales y culturales del contexto en el que la obra surge. Este es el campo de estudio de la iconología. La iconología trata de percibir el significado intrínseco de la obra, que supone la captación intuitiva de ciertas realidades implícitas de carácter temporal, local y personal del artista. Este significado intrínseco se refleja en la manera de tratar el asunto y en las formas que reflejan esa interpretación. Estos elementos tienen un valor simbólico porque expresan algo más que el asunto iconográfico mismo.

En resumen, la relación entre iconografía e iconología puede compararse con la que existe entre la lexicología y la semántica. Esta última estudia la alteración del sentido de las palabras bajo presiones habituales, temporales e ideológicas que re-

flejan de algún modo situaciones históricas concretas.

9.1.2. METODO DE ANALISIS DE LA OBRA DE ARTE SEGUN PANOFSKY

De acuerdo con las teorías de Panofsky, el análisis de la obra de arte debe realizarse en tres fases:

1ª Se determina el asunto material, tanto formal como expresivo. Se identifican ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc. Se identifican sus relaciones mutuas como los "hechos"; y deben percibirse también las cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior.

Estas formas puras son portadoras de significados primarios o naturales, y los llama Panofsky el mundo de los motivos artísticos. A la enumeración de estos motivos los denomina "descripción pre-iconográfica de la obra de arte".

2ª En la segunda fase se pasa al análisis propiamente iconográfico, es decir, se determina el tema.

Al conjunto de los significados que integran esta fase los llama de "contenido secundario o convencional". Se percibe, por ejemplo, al comprobar que un grupo de figuras sentadas alrededor de una mesa, representan "La última cena", o que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé.

Al realizar esta operación relacionamos los "motivos" artísticos y sus combinaciones (la composición) con temas o conceptos

Los motivos así reconocidos, como portadores de un significado convencional se llaman "imágenes". Cuando las imágenes representan nociones abstractas o generales, como la Fe, la Lujuria, la Sabiduría, etc., se llaman personificaciones o símbolos. (Hay posibilidades intermedias). La combinación de imágenes se llaman historias y alegorías. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituyen el campo de la iconografía.

3ª En esta tercera fase se realiza el análisis iconológico buscando su significación, teniendo en cuenta sus condiciones sociales, culturales e históricas. Se determina el significado intrínseco o contenido. Se percibe indagando los supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica condensados en la obra de arte. Estos principios son esclarecidos tanto por los "métodos compositivos" como por la significación iconográfica.

A la concepción de las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de los principios fundamentales, se llega a la interpretación de todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores "simbólicos", en su Filosofía de las formas simbólicas..

9.1.3. SOBRE EL PROCESO DIACRONICO DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

El teórico alemán se acercó también al tema del cine pronunciando una conferencia en 1934, en Princeton, con motivo de la inauguración de la Filmoteca del Museum of Modern Art. Su texto, muy difundido posteriormente(8), contiene ideas de gran interés

para estudiar el proceso diacrónico de la semiología del cine. El título del trabajo es "Estilo y material en el cine" y para su estudio vamos a seguir la traducción de Jorge Urrutia (9).

Tras un análisis de la génesis del cine, Panofsky señala que entre 1902 y 1905 aparecen las primeras tentativas artísticas y se inicia el desarrollo de las propias posibilidades del cine al descubrirse su especificidad: la dinamización del espacio y la espacialización del tiempo. Esta especificidad la aclara Panofsky al comparar el cine con el teatro. Frente al espacio estático de éste, el cine presenta un espacio estéticamente dinámico para el espectador, porque su ojo se identifica con el de la cámara, el cual varía constantemente de distancia y de dirección. Se trata de un espacio que se aproxima, retrocede, gira, se disuelve y vuelve a formarse, etc. gracias a los efectos especiales.

Panofsky presenta el cine como un universo de posibilidades infinitas. Su sustancia consiste en una serie de secuencias visuales que se mantienen unidas por una corriente ininterrumpida de movimiento en el espacio.

Al comparar el cine mudo con el cine hablado, anticipa una tesis verdaderamente moderna, al considerar que el cine hablado no supone una adición con respecto al cine mudo, sino una transformación, lo que supone adelantar la aparición de un nuevo lenguaje con el cine sonoro. Lo demuestra con su teoría del principio de co-expresividad del cine hablado, puesto que el guión de un filme está sometido al principio de co-expresividad. Para demostrarlo aporta dos pruebas: 1ª Cuando el elemento dialogado o monologado

prevalece un momento, aparece el primer plano para que los gestos compongan la co-expresividad. Prueba 2ª Los temas de filmes no son buenos libros, y las buenas obras literarias deben ~~ser~~ modificadas, cortadas o enriquecidas.

Al pasar revista a la historia del cine, comprueba que los temas del cine actual (1934) han quedado fijados por los filmes producidos entre 1900 y 1910. La conclusión a la que llega es que la diacronía del cine ha determinado sus posibilidades artísticas y sus límites específicos.

Al tratar sobre el lenguaje del cine mudo intuye aciertos de gran valor semiológico. Considera que el cine mudo supuso la imposición de un lenguaje desconocido para un público todavía incapaz de leerlo. Hubo de utilizarse medios esclarecedores: letreros, voz en of, iconografías fijas simbólica (la vampiresa, la joven modosa, el padre de familia, el malo con bigote negro y bastón, etc.). El proceso de perfeccionamiento del lenguaje se produce en la medida en que el público adquirió competencia para leerlo.

En la evolución diacrónica del lenguaje cinematográfico, Panoofsky considera que se produce un cambio absoluto con la aparición del cine sonoro, porque con él quedan abolidos anteriores de creación y exigen un cambio en la competencia de interpretación, es decir, de lectura por parte del espectador. La aparición del cine sonoro, en resumen, supone una revolución en el lenguaje fílmico, aunque queden algunas reliquias.

Contrariamente a lo que ocurre con la obra de teatro, el filme no tiene una existencia estética independiente de su proyección, debido a la ley del espacio-cargado-de-tiempo y del-tiempo-ligado-

al-espacio, ya que sus personajes no tienen existencia estética fuera de los actores.

Panofsky termina su trabajo con algunas especulaciones sobre la naturaleza estética del filme y sus elementos de creación, para coronarlo con un análisis sociológico del cine.

No hay duda de que este tempranísimo trabajo de Panofsky, puede considerarse un antecedente de las investigaciones semiológicas sobre el cine con un adelanto de treinta años con respecto al nacimiento de la filmosemiología propiamente dicha.

9.2. LA TEORIA SEMIOTICA DEL ARTE EN JAN MUKAROVSKY

Jan Mukařovsky, componente del Círculo Lingüístico de Praga, desarrolló entre los años 1925 y 1948 trabajos de gran valor sobre Estética general y Semiología del arte y la literatura. Sus preocupaciones se encaminaron a conseguir una síntesis operativa entre la teoría sociológica de la evolución artística y el análisis estrictamente lingüístico o semiológico de una obra de arte literaria o plástica.

El texto más importante de Mukarovsky sobre semiología del arte es un artículo titulado "El arte como hecho semiológico", publicado por primera vez en 1936. Este trabajo ha sido incluido en la publicación en español de un conjunto seleccionado de sus investigaciones(10). Siguiendo esta edición analizaremos sus teorías, con el apoyo además de la magnífica síntesis que Alicia Yllera incluye en su libro Estética, Poética y Semiótica literaria (11).

En su artículo citado, Mukarovsky propone elaborar una teoría del arte apoyada en la semiología, ciencia del signo, propuesta por Saussure. De acuerdo con esto, a su juicio la obra de arte es un signo autónomo compuesto de:

- 1.- Una obra-cosa, que constituye el símbolo sensible.
- 2.- Un objeto estético, yacente en la conciencia colectiva, que funciona como "significación".

- 3.- Una relación con la cosa significada, relación establecida, no con una existencia distinta, sino con el contexto total de los fenómenos sociales de un medio dado.

A estas características generales, válidas para todas las artes, son especialmente aplicables a las artes plásticas y a las literarias. El arte, en general, es un objeto semiológico en tanto en cuanto la obra de arte es un signo. Este signo, en términos saussureanos, consta de un significante (al que denomina símbolo sensible), constituido por la obra-cosa (ejemplo: la materialidad del cuadro); de un significado, que es el "objeto estético", y una relación referencial, que es la relación con el objeto externo al signo.

En las artes con "asunto", es decir, con "contenido", con "tema", existe una segunda función semiológica: la "comunicativa". La obra-cosa conserva, también en este caso, su valor de símbolo; la significación reside en el objeto estético, pero, al tener un tema, la relación con la cosa significada apunta, como en todo signo comunicativo, a una existencia distinta (persona, cosa, acontecimiento, etc.).

Pese a su importancia histórica, las teorías de Mukařovsky resultan hoy insuficientes, debido esencialmente a su concepción fielmente saussureanas del signo, contodos los problemas que de esta concepción se derivan. Por otra parte, es interesante comprobar que para Mukarovsky la cuestión del carácter comunicativo del signo es secundaria. Puede hablarse de signo sin que existan este carácter. Sería, tal vez, preferible emplear el término "símbolo" en este caso, pero es indudable que sólo esta concepción le permite construir una semiología del arte, incluso de las artes no comunicativas. Sus posiciones se hallan mucho más cerca de la semiología de la significación, de la que fue pionero, que de la se

miología de la comunicación.

9.3. SEMIOLOGIA DEL ARTE Y SEMIOLOGIA DEL CINE

La semiología del arte, sugerida en la escuela de Praga, quedaría sin continuadores hasta los años sesenta. Sólo Hjelmslev, influenciado por los autores checos, le dedicaría unas páginas. Cuando años después resurgió la semiología del arte fue con absoluta independencia de esta escuela, excepto una pequeña influencia transmitida por la obra de Hjelmslev y Jakobson. Desde entonces contamos con las aportaciones de Hubert Damish, Jean-Louis Schefer, Luois Marin, Meyer Scapiro, Mieczylaw Wallis, Abraham Zemsz, etc. (12)

La semiología del cine, que surgió también en la década de los sesenta, no ha ignorado este tipo de investigaciones sobre la imagen pictórica, como ya dijimos, y ha aprovechado, en lo posible, sus experiencias.

NOTAS DEL CAPITULO 9

(1). Jan MUKAROVSKY: L'Art comme fait sémiologique, en Actes du 8^e Congrès International de Philosophie, Prague, 2-7 Septiembre, 1936, pp. 1065-1072. Versión castellana: "El arte como hecho semiológico", en VV.AA.: Semiótica y praxis, Barcelona, A. Redondo, 1973; y, con otros trabajos, en Escritos sobre Estética y Semiótica del Arte, Barcelona, G.Gill, 1977, pp. 35-43, edición que maneja-mos.

(2). Erwin PANOFISKY: Studies in Iconology, New York, Harper and Row Inc, 1962. Versión castellana: Estudios sobre iconología, con prólogo de Emilio Lafuente Ferrari, Madrid, Alianza Ed., 1972.

(3). Louis MARIN: Etudes sémiologiques. Ecritures, Peintures, París, Klincksieck, 1971. Versión castellana: Estudios semiológicos (La lectura de la imagen), Madrid, Alberto Corazón, 1978.

(4). Jorge URRUTIA: "Introducción" a Contribuciones..., opus cit., p. 53.

(5). Boris A. USPENSKI: "Sobre la semiótica del arte", en Los sistemas de signos, teoría y práctica del estructuralismo soviético, Madrid, Alberto Corazón, 1972.

(6) J. URRUTIA: ibid. p. 55.

(7). Enrique LAFUENTE FERRARI: "Prólogo" a Estudios de iconología, de E. Panofski, opus cit., p. XXI.

(8): Publicado por primera vez en 1934, se reeditó en 1937, en la revista Transition, n.º 26, de París, en inglés; y en 1947, en francés, en la revista Critique, vol. 1, n.º 3.

(9). Erwin PANOFISKY: "Estilo y material en el cine", en VV.AA.: Contribuciones..., opus cit. pp. 145-170.

(10). Jan MUKAROVSKY: Opus cit. pp. 35-43.

(11). Madrid, Alianza Ed., 1974, pp. 137-140.

(12). En España se han publicado en los últimos años importantes trabajos sobre esta materia, por ejemplo: Antonio GARCIA BERRIO y Teresa Hernández Fernández: Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Teonós, 1988, y Santos ZUNZUNEGUI: Pensar la imagen, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 113-120.

10. SEMIOLOGIA GENERAL Y SEMIOLOGIA DEL CINE

10.1. LINGUISTICA ESTRUCTURAL Y SEMIOLGIA

Puesto que la semiología del cine nace en Francia en los años sesenta, puede comprenderse que se viera afectada e influida por el desarrollo en este país de las investigaciones y teorías sobre el estructuralismo lingüístico y la semiología general.

Las relaciones entre la semiología francesa y el estructuralismo son muy profundas, ya desde sus comienzos, resultando difícil establecer su línea de separación. Cuando la semiología se ve obligada a ampliar su objeto de estudio más allá de los signos lingüísticos, amplía a su vez sus presupuestos iniciales de base estructuralista. Siguiendo este camino de ampliación de sus objetos de estudio, la semiología adquiere progresivamente su autonomía con respecto al estructuralismo. Este proceso lo inicia Buysens, al modificar la definición de Saussure, entendida como una ciencia "que estudia la vida de los signos en la vida social", y que él define como el estudio de todos los sistemas de comunicación.

Esta nueva orientación será seguida por J.L. Prieto y G. Moulin. Roland Barthes, con sus Elementos de semiología acepta también el método estructural con el objetivo de acceder con más facilidad a los hechos semiológicos. Barthes, profesor y amigo del fundador de la semiología, influirá por sus teorías y métodos de trabajo en Christian Metz, como numerosas veces ha confesado éste.

10.2. ESTETICA Y SEMIOLOGIA DEL CINE

Los filmes, en cuanto que objetos estéticos de un arte llamado cine, se configuran con un lenguaje cuya naturaleza es básicamente artística. Por este motivo puede estudiarlos la estética. Pero los filmes, en cuanto que mensajes, pueden ser estudiados por la semiología, puesto que, como toda forma que proporciona mensajes, entra dentro de su ámbito de investigación. De aquí se deriva un problema de competencias que ha dado lugar a numerosas polémicas.

El problema que surge es, al menos, doble. Por una parte habría que determinar las relaciones entre estética y semiología en el ámbito cinematográfico; por otra, la de delimitar el campo de actuación de cada una de ellas. Otra cuestión sería la de precisar la relación que cada una de ellas tiene con la disciplina general de la que proceden.

Las dificultades para resolver estas cuestiones se complican cuando se manifiesta la oposición de sus orígenes: la filosofía el de la estética; el espíritu científico el de la semiología.

La estética reivindica el estudio de la obra de arte como signo, pero con perspectivas distintas a las de la semiología; por su parte, la semiología emplea conceptos como materia y forma, sustancia y forma, que pertenecen a la estética. El problema para los estetas consiste en "si la obra de arte constituye un discurso que se expresa en una lengua", como dice Uscatescu⁽¹⁾).

La semiología se aplica al cine de igual manera que lo hace a

cualquier otro sistema de signos, tanto por conseguir la descripción del lenguaje cinematográfico como para poder analizar cualquier filme. Puede decirse que la estética contiene una cuasise-miología en el sentido de que su interés se funda en la observación rigurosa del medio expresivo; por su parte, el desarrollo de la semiología pretende llegar a definir una moderna y sistemática estética cinematográfica. Dominique Chateau postula que "l'idéal serait que l'on disposât d'une sémiologie du cinéma dépouillée de tout parti pris esthétique pour servir de support à une esthétique susceptible de répondre vraiment aux promesses de son nom" (2).

10.3. LA SEMIO-LINGUISTICA DEL CINE

Cuando Christian Metz publica sus primeros trabajos de investigación sobre semio-lingüística del cine, reconoce que es necesario aprovechar lo que tienen de valioso los escritos de los teóricos, cineastas y estetas. Pero lo que caracteriza, precisamente, a la semiología del cine es su ruptura con la estética tradicional que venía ocupándose del cine. El semiólogo del cine es consciente de que no debe sustituir el trabajo de otro tipo de acercamientos al estudio del cine porque cumplen su propia función, pero también sabe que su trabajo es distinto. La semiología del cine se sitúa "dans un autre espace, hors du champ cinématographique: dans l'espace d'une discipline", opina R. Odin⁽³⁾). Pero, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, toda aproximación al cine con referencias lingüísticas no pertenece a la semio-lingüística.

Roger Odin ofrece dos ejemplos claros para demostrar su afirmación, más adelante : el primero se refiere a la frecuente consideración de los textos de los formalistas rusos como el primer intento de investigación semiológica del cine puesto que recurren para sus análisis a los mecanismos empleados por la lingüística, cuando, en realidad, su punto de vista tenía carácter "poético" o "estilístico". El segundo ejemplo concierne a los textos de Pier Paolo Pasolini, presentados con motivo de los festivales de cine de Pesaro, en los que defiende que sólo la intervención de la lingüística y la semiología podía garantizar el carácter científico

de la investigación sobre el cine, a la vez que denunciaba los trabajos de tipo "estilístico". Según Odin las reflexiones de Pasolini se inscriben en una investigación de naturaleza filosófica y de tipo estético-ideológica.

El mérito indiscutible de haber comprendido la necesidad de adoptar un punto de vista auténticamente lingüística corresponde a Christian Metz, que defiende una posición descriptiva y explicativa, donde el concepto de "sistema" sirve de hilo conductor a toda la investigación lingüística-semiológica en su periodo estructural. Desde aquí será posible formular el proyecto del análisis semiológico del lenguaje cinematográfico.

10.4 LA ADOPCION DEL MODELO LINGUISTICO

Desde que comenzaron las investigaciones sobre la semiología del cine, éstas han sido llevadas a cabo, en su primera etapa, sirviéndose del modelo lingüístico, tal como operó la semiología general. Esta adopción del modelo lingüístico, como vimos al tratar las críticas de Jean Mitry, le han ocasionado numerosos detractores. Pero las razones a su favor son numerosas y convincentes. Destacaremos algunas de ellas. En primer lugar, la rigurosidad de los métodos de la lingüística, que le ha permitido convertirse en "ciencia piloto para el conjunto de las ciencias humanas" (4).

En segundo lugar, la autorizada definición de la semiología por parte de Saussure, como ciencia general de todos los sistemas de signos que engloba a la propia lingüística, incitando a emplear sus nociones y métodos; y, en tercer lugar, el empleo de los conceptos lingüísticos ha servido para revelar lo que no es el cine, fijar las diferencias entre lenguaje cinematográfico y lenguaje verbal, y para determinar la especificidad del propio lenguaje cinematográfico.

Todo lo anterior justifica la recomendación de Jorge Urrutia al recordarnos los términos básicos de la semio-lingüística "para podernos mover con facilidad" entre los textos sobre semiología del cine; tales términos son: modelo, estructura, lingüística externa y lingüística interna, diacronía y sincronía, método pancrónico, lengua y habla, código, signo, significante y significado, referente, significación, signo icónico o arbitrario, denotativo y conno-

tativo, combinación y selección, paradigmática y sintagmática(5).

Pero la utilización irresponsable puede ocasionar consecuencias muy negativas, por lo que Metz nos previene contra un empleo imprudente de las analogías entre la lingüística y la investigación semiológica del lenguaje del cine, y que corroboran todos los estudiosos de esta materia.

10.5. SEMIOLOGIA Y OPERACIONES TRANSLINGUISTICAS

El traslado de los conceptos de la lingüística a ámbitos específicos de la semiología no se logra sin dificultad, ya que el modo de significar de las distintas materias de la expresión son diferentes y exigen una adaptación de las teorías a sus características propias. Esta dificultad es especialmente grave cuando se trata de procesos de significación de carácter icónico. Ello es debido al problema crítico del papel de los modelos lingüísticos en la semiología y de su utilidad para el estudio de procesos en los que intervienen materias significantes que son, aparentemente, totalmente distintas de la materia significante del lenguaje.

Eliseo Verón, que ha estudiado estos problemas, dice que la mayoría de las discusiones tienen su origen en la oposición de la tipología de sus signos, entre lo "digital" del código lingüístico, y lo "analógico" del icónico. Christian Metz, para evitar estos peligros, razona la manera en que debe aplicarse a la semiología fílmica los resultados de las investigaciones lingüísticas. En primer lugar, y para distanciarse de las antiguas "gramáticas" cinematográficas, señala que el modelo "debe buscarse del lado de la lingüística general o de la semiología general y no del lado de la gramática o la retórica normativas" (6). Después, en segundo lugar recomienda la máxima prudencia en el uso de las nociones lingüísticas en el análisis fílmico. Por otra parte, considera que pueden ser de gran ayuda los métodos de la lingüística, tales como la conmutación, la segmentación, la distinción entre significante

y significado, la fijación del grado de pertinencia, etc., pero evitando la asimilación de las unidades fílmicas a las unidades lingüísticas como, erróneamente, han propuesto algunos.

Los resultados del traslado de los métodos lingüísticos a la semiología del cine ~~se pueden~~ considerar muy positivos y, puede decirse que sin el apoyo de la lingüística la filmosemiología quizá no existiría, aunque es cierto que algunos semiólogos han abandonado el modelo lingüístico acentuados por algunas diferencias importantes, como la oposición de lo continuo a lo discontinuo(7).

NOTAS DEL CAPITULO 10.

(1). Jorge USCATESCU: Fundamentos de Estética y Estética de la Imagen, Madrid, Reus, 1974, p. 113.

(2) Dominique CHATEAU: "Une question de discipline: esthétique et sémiologie", en 25 ans de sémiologie, CinémaAction, nº 58, 1991, pp. 138-141.

(3). Roger ODIN: Cinema et production de sens, París, Armand Colin Ed., 1990.

(4). Christian METZ: "Los elementos semiológicos del film", en VV. AA.: Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón, 1969, p. 114.

(5). Jorge URRUTIA: "Introducción" a VV. AA.: "Contribuciones..." opuscul. pp. 42-52.

(6). Eliseo Verón: "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", en Rev. Lenguajes, año 1, nº 2, Diciembre, 1974, pp. 11-35. Verón entiende por "fenómenos translingüísticos" los que se producen en discursos sociales donde intervienen diversas materias significantes, donde el lenguaje jamás está enteramente ausente.

(7). Por ejemplo, Emilio GARRONI, Véase su Proyecto de semiótica, Barcelona, G. Gili, 1975, pp. 133-154.

11. DESARROLLO Y EXTENSION DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

11.1. PANORAMA GENERAL

Próxima a cumplir treinta años, la investigación sobre semiología del cine ha experimentado a lo largo de este tiempo un considerable desarrollo y puede decirse que ha conseguido una formulación rigurosa de su campo de estudio.

Para celebrar el veinticinco aniversario desde la publicación de lo que se considera el primer texto sobre semiología del cine, Le cinéma: langue ou langage?, de Christian Metz(1), la revista francesa de cine y televisión CinémAction ha publicado un número monográfico(2) sobre la historia y la extensión de la semiología del cine, así como de sus detractores y sus relaciones con otras disciplinas, que nos serán de gran ayuda para orientarnos en la extensión y amplitud que estas investigaciones han conseguido.

Después de más de un cuarto de siglo de existencia, la semiología del cine ha transformado por completo el panorama de los estudios cinematográficos de tal forma que, sea cual sea su valor, ya no puede ser ignorada. ~~Con~~ su trabajo, la semiología del cine ha conseguido sustituir los estudios de carácter impresionista, la especulación subjetiva, la hermenéutica humanística a que estaba sometida, poniendo en marcha un aparato teórico que define la materia de su competencia con claridad y, sobre el soporte de la heterogeneidad de su materia de la expresión, concentra su aten-

ción en el texto con una postura epistemológica, aplicando sus métodos con precisión y rigor, en una dinámica de avances y rectificaciones que manifiestan la vitalidad de su trayectoria.

Tras un breve resumen del panorama general del estado actual de las investigaciones sobre semiología del cine, pasaremos al estudio de los autores y teorías más importantes, deteniéndonos fundamentalmente en la obra de su fundador y principal creador, Christian Metz.

La semiología del cine ~~nace~~ ^{nace} en Francia a partir de los trabajos de Metz, que adquieren rápidamente difusión y éxito notables. En este origen, la fundación en 1960 del CECMAS (Centre d'Etudes des Communications de Mase), integrado en l'Ecole Practique des Hautes Etudes, tuvo una gran importancia. Dirigido por Roland Barthes, parte de la investigación del CECMAS se orienta hacia la semiología. Convertido el CECMAS en el CETSAS (Centre d'Etudes Transdisciplinaires: Sociologie, Anthropologie, Sémiologie), del que fue miembro Christian Metz, desde 1969 a 1983, y Director delegado del Centro, en la sección de Semiología. La revista "Communications", que editaba este Centro, publicó trabajos fundamentales sobre semiología del cine, algunos de cuyos números consiguieron difusión internacional, en especial los números 4, 8 y 15. La semiología en Francia ha producido el más rico corpus teórico sobre nuestra materia de trabajo con la obra de Metz, de sus discípulos, de corrientes distintas a la suya e, incluso, de investigadores a los que no gusta ser llamados semiólogos.

Después de Francia, Italia es el país que ha aportado más in

vestigación en este campo, con un criterio independiente y propia personalidad. Pier Paolo Pasolini aporta sus ponencias a las Muestras de Cine Nuevo celebradas en Pesaro, entre los años 1965 a 1967. Allí se confrontan las teorías de los semiólogos italianos y franceses, destacando por parte de los primeros, además de Pasolini, Umberto Eco, Pio Baldelli, Galvano della Volpe; y entre los segundos, Roland Barthes y Christian Metz.

Además de los nombrados, en la semiología italiana destacan Gianfranco Bettetini y Emilio Garroni, que han aportado investigaciones específicas y de gran valor a la semiótica fílmica. Hay que añadir a ellos la labor del Instituto Agostino, de carácter estatal que, aunque sus trabajos se enfocan fundamentalmente al estudio psicosociológico del cine, ha ampliado sus investigaciones al campo de la semiótica. Publica este Centro la revista 'Ikon', indispensable para los estudiosos de semiología. Bettetini ha desarrollado a en este Centro una labor investigadora de extraordinario valor. Francesco Casetti ha destacado en el estudio de las modalidades de constitución y de gestión del filme por parte del espectador.

Dentro de Europa son importantes también las aportaciones de Bélgica por el Colective Quazar y el profesor W.A. Koch, director del Seminario de Anglistica y Semiología, de la Universidad de Bochum, cuyas aportaciones se recogen en su libro 'Varia Semiótica'. En el Reino Unido destaca la aportación de Peter Wollen con su 'Cinema and semiology: Some points of contact' (3) y los trabajos de V. F. Perkins, del que hay que resaltar su 'Film as Film'. En la URSS, tras el antecedente del Formalismo Ruso, destacamos las bri

llantes aportaciones de Jurij M. Lotman y la Escuela de Tartu.

En España están fructificando las investigaciones que se realizan en diversas universidades como las de Barcelona, Valencia, País Vasco, Madrid, Sevilla, etc. En esta última se encuentra uno de los adelantados en la investigación de la semiología del cine: Jorge Urrutia, iniciada desde que era joven alumno en la Facultad de Filosofía y Letras. En la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid hay que destacar algunos trabajos del profesor Santiago Montes, algunas memorias de licenciaturas como las de José María Lozano Maneiro, Lucio B. Mallada, Alfredo M. Oltra Más y Julio A. Sánchez Andrada, sobre aspectos parciales del lenguaje y semiología del cine. Desde una posición escéptica y aún crítica, son muy apreciables los análisis del profesor Jorge Uscatescu en varios de sus libros, en especial Fundamentos de Estética y Estética de la imagen (4), en el que pasa revista a las teorías semiológicas francesas e italianas, en defensa de un lenguaje cinematográfico específico de base estética. Las indagaciones más recientes del profesorado sobre nuestra materia se han visto reflejadas en un número monográfico de la Revista de Ciencias de la Información publicado en 1985.

La Universidad de Valencia ha sido también pionera en España en la investigación en diferentes campos de la semiología de arte, tanto por los trabajos de la Cátedra de Estética como por la del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras. Un grupo de profesores de esta última ha publi-

cado los primeros frutos de sus investigaciones que prometen ser muy valiosas. Se trata de Elementos para una semiótica del texto artístico (5), firmado por los profesores Jenaro Talens, José Romero Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve. Este último firma un trabajo titulado Teoría y técnica del análisis fílmico de gran valor para nosotros. Por otra parte, Jenaro Talens ha publicado un análisis de Un chien andalou, de Luis Buñuel, con el título de El ojo tachado (6), con un prólogo que es una metodología de análisis textual.

El profesor Santos Zunzunegui, de la Universidad del País Vasco se ha ocupado de varios aspectos de la semiología de la imagen fílmica en su obra Pensar la imagen (7).

Otros estudiosos no mencionados están llevando la investigación semiológica del cine a un nivel, en cantidad y calidad, impen-
sable hace algunos años.

Fuera de Europa, donde más expansión han tenido los estudios sobre filmosemiología ha sido en Canadá, Estados Unidos y Australia. A todos ellos dedicaremos el espacio que nos permita nuestro trabajo, en el que resumiremos lo más importante de sus tendencias y aportaciones.

NOTAS DEL CAPITULO 11.

(1). Publicado por primera vez en la revista Communications, n° 4, 1964. Con anterioridad a este ensayo de Metz, informa Jorge URRUTIA en la "Introducción" a Lenguaje y cine, de Metz, (p. 12, nota 13), que se publicaron otros trabajos que pueden considerarse como de transición entre la filmología y la semiología. Son estos: Roland BARTHES: Le problème de la signification au cinéma, en Revue internationale de Filmologie, X, nros. 32-33, enero-Junio, 1960. Gillo DORFLES: Símbolo, comunicación y consumo, Barcelona, Lumen, 1967 (la edición original es de 1962), especialmente la parte IV: "Comunicación visual y cinética", pp. 235-246. Y Gianfranco BETTETINI: Il segno, dalla magia fino al cinema, Milán, Edizioni, 17, 1963.

(2). 25 ans de Sémiologie, opus cit.

(3) Incluido en VV. AA.: Working papers on the Cinema: Sociology, Londres, British Film Institute, 1970, pp. 17-22.

(4). Madrid, Reus, 1979.

(5). Madrid, Cátedra, 1988 (4ª edición), que manejamos.

(6). Madrid, Cátedra, 1986.

(7). Madrid, Cátedra, 1989.

T E R C E R A P A R T E

LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN FRANCIA

12. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN FRANCIA

12.1. ANTECEDENTES INMEDIATOS

Francia ha sido el país que, después de la II Guerra Mundial, ha producido una mayor cantidad de trabajos teóricos sobre el cine, no sólo por la cantidad sino también por la calidad intelectual de sus teóricos. El cine en Francia encuentra diversos medios de expansión y análisis a través de la temprana y magnífica Cinemateca Francesa, la multiplicación de cine-clubs, la creación del IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), las numerosas revistas especializadas, algunas de extraordinaria categoría intelectual como CAHIERS DE CINÉMA, POSITIF y CINÉTHIQUE, la numerosa y exigente crítica de los diarios, la publicación de fichas filmográficas, etc., que contó con el importante antecedente de la Revue Internationale de Filmologie, publicada por el Institut de Filmologie, que dirigía Etienne Fouriau.

En 1958 se incorporan a la Universidad francesa los estudios superiores sobre cine y vino a coincidir con el surgimiento de la "Nueva ola" en la producción del cine francés. Esto despertó una gran atracción sobre numerosos jóvenes que van a interesarse por el estudio profundo de esta disciplina; disciplina que la extraordinaria labor de André Bazin había conseguido elevar a la categoría intelectual que se merecía.

Cuando aparecen en Francia los primeros trabajos sobre semiología del cine, este país cuenta con una larga trayectoria en

aportaciones teóricas al estudio del arte cinematográfico, desde todas las perspectivas (estética, filosófica, histórica, crítica, sociológica, fenomenológica, etc), tanto antes como después de la II Guerra Mundial.

Con respecto a los antecedentes inmediatos a la aparición de la semiología del cine, dice Urrutia que "durante el decenio de los cincuenta se impone la teoría de que el cine es, y de modo absoluto, un lenguaje, y como tal debe comunicar ideas"(1).

A lo largo de estos quince años que anteceden a la aparición del primer trabajo de Metz, Urrutia distingue dos tendencias investigadoras. En la primera se pretende el conocimiento de la naturaleza sígnica del cine. Aparecen los "gramáticos" del cine que, influidos por la normativa del lenguaje verbal, defienden la existencia de una morfología, unos signos de puntuación y hasta una sintaxis cinematográfica, cuya obra más representativa fue "Le langage cinématographique, de Marcel Martin(1955). En España apareció "El lenguaje del cine", de Miguel Pereyra, en 1956.

Después, la segunda tendencia consistió en la búsqueda de la naturaleza de la imagen fílmica en comparación con la palabra con referencia al discurso poético literario. A ella pertenece la obra de Jean Mitry "Estética y psicología del cine", ya en los primeros años sesenta, resumidora de todo lo que hasta entonces se había escrito sobre cine(2).

La puerta de este callejón sin salida al que se había llegado la abre Metz con su artículo "El cine, ¿lengua o lenguaje?", en 1964, con el que se inician los estudios sobre semiología del ci-

ne, y en el que Metz afirma que el cine es un lenguaje, pero que no puede ser una lengua por carecer de tres características fundamentales: ni es sistemático, ni utiliza signos, ni sirve para la intercomunicación.

La amplia, rica y diversa investigación actual sobre el cine en Francia es recogida y difundida por revistas de extraordinaria calidad como Iris , Hors cadre , CinémAction y Vertigo, que colaboran, con su impulso, a mantener vivo el debate sobre las distintas teorías y disciplinas que se ocupan de este tema.

12.2. ETAPAS DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN FRANCIA

Desde que surgió la semiología del cine en Francia, su desarrollo ha pasado por tres etapas, según Guy Borreli(3), que vienen a coincidir, aproximadamente, con las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta. Estas etapas vienen marcadas por el siguiente proceso:

Primera etapa: Está constituida por los trabajos iniciales de Christian Metz publicados en los años sesenta, en los que formula los fundamentos metodológicos de inspiración lingüística. El principio de esta etapa y de la investigación semiológica sobre el cine, lo marca el artículo "El cine: ¿lengua o lenguaje?", publicado el año 1964. Este trabajo, junto a los más importantes escritos a lo largo de la década, serán agrupados en los dos tomos que constituyen sus Ensayos sobre la significación en el cine, aparecidos en 1968 el primero, y en 1972 el segundo. El proyecto diseñado en estos textos se e continúa en su libro Lenguaje y cine, publicado por primera vez en 1971. Con él pretende la formalización del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva semiológica y su finalidad fundamental será descubrir los códigos y los subcódigos que intervienen en el funcionamiento del texto fílmico.

Las etapas sucesivas se verán influidas e impulsadas por los ensayos de Metz, por su método y espíritu riguroso y por los términos conceptuales que ha forjado. Esta etapa representa las grandes conquistas, y también los errores, de la ciencia en sus comienzos.

Segunda etapa: se inicia a comienzos de los años setenta en que la semiología se fragmenta en varias direcciones de investigación. Por una parte se ponen a prueba las conquistas teóricas de Metz, enriquecida con nuevos instrumentos, aplicándolas al análisis de filmes de Eisenstein y Robbe-Grillet. Por otra parte, Metz desplaza su atención hacia el psicoanálisis, dando lugar a la aparición de lo que se ha llamado "segunda semiología" o "psico-semiología", dirigiendo sus investigaciones fundamentalmente hacia las condiciones de la recepción fílmica y a la introducción del psicoanálisis del sujeto espectador. Los textos escritos por Metz sobre esta tendencia los recoge en su libro Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma, publicado en 1977. Las nuevas teorías de Metz abren el camino al estudio de la función simbólica de la imagen, al análisis de las operaciones productoras de sentido y determinar los principios de inteligibilidad que hay que estudiar para explicar estas operaciones. De esta forma la semiología del cine se bifurca hacia la psicología del conocimiento, por un lado, y por otro hacia la lingüística generativa, que elabora los modelos permanentes para comprender cómo se generan las proposiciones y la semántica que explica su sentido.

Ejemplos de los análisis realizados con respecto a la primera trayectoria indicada son las varias lecturas realizadas sobre el filme Octubre, de S.M. Eisenstein por un equipo interdisciplinar de la Universidad de París-VIII(4). Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin desarrollan dos análisis muy distintos sobre la misma secuencia. Ropars desvela las tensiones dialécticas que inter-

vienen en el filme , apoyándose en un análisis completo de las prácticas significantes y de los mecanismos formales. Por su parte, Pierre Sorlin pone de relieve los esquemas y categorías socio-políticas del filme, desde el análisis de los contenidos denotados de los planos y de las secuencias.

En otra dirección se sitúa el análisis que sobre la obra de Alain Robbe-Grillet realiza André Gardies(5). Desde una óptica que llama "semiocrítica", analiza todos los elementos y a todos los niveles del texto fílmico y demuestra cómo la ruptura de la ilusión realista tiene por objeto liberar los elementos compositivos para experimentar con nuevas disposiciones originales, donde las unidades significantes adquieren nuevos sentidos.

Por su parte, Dominique Chateau y François Jost, en su obra Nuevo cine, nueva semiología (6), propusieron un nuevo modelo de análisis que definen como "nueva semiología". Intentan demostrar que con los diferentes constituyentes visuales, sonoros o mixtos que intervienen en un determinando segmentos fílmico, se delimitan los segmentos que lo integran y, liberados de las exigencias de la diégesis, se asocian según las preocupaciones de un "discurso subyacente y del sistema de relaciones discontinuas que él organiza entre los signos más o menos alejados en la cadena fílmica", nos dice Borrelli, (7): Los constituyentes de lo que llaman "red audiovisual" pueden unirse en lo que denominan "téléstructures" o estructuras a distancia, que sirven de base para una nueva narrativa.

Tercera etapa: Se inicia con la década de los años ochenta. En esta década, la indagación semiológica reduce, aparentemente, su actividad a la vez que se dispersa. Con el inicio de la década aparecen dos nuevas tendencias: la teoría de la enunciación y la teoría generativa.

Dentro de la teoría de la enunciación se integra parte de la actividad analítica de Roger Odin, con la defensa de una "semio-pragmática" (8). Se trata de una semiología que tiene en cuenta las condiciones de la enunciación que intenta llenar el vacío entre los dos conceptos saussureanos de "langue" y "parole", con la realización particular.

La teoría de la enunciación, que empezó a debatirse en los años setenta, dando lugar, desde entonces, a numerosas polémicas, intenta estudiar en el filme el reflejo de la situación y del acto mismo de la enunciación (por ejemplo: la presencia de un narrador-testigo, o de un personaje que se considera narrador, las referencias a las condiciones particulares de la producción del filme, la inscripción en el filme de las marcas objetivas o subjetivas, etc.). Del problema de la enunciación se han ocupado en Francia Francis Vanoye, François Jost, André Gaudreault, Marie-Claire Ropars, Jean-Paul Simon y el mismo Christian Metz en su último libro (9).

La teoría generativa es defendida, fundamentalmente, por Michel Colin, que intenta aplicar al filme los métodos de la gramática generativa-transformacional, por entender que el lenguaje cinematográfico se encuentra en dependencia estructural con el len

guaje verbal(10). Según Colin, la semiología no sólo debe explicar los procesos producidos en la recepción del mensaje fílmico, sino también explicitar los principios que determinan el aprendizaje de las estructuras audiovisuales. Esta teoría se relaciona no sólo con la lingüística sino, además, con la psicología cognitiva.

A lo largo de su trayectoria, la semiología francesa ha encontrado infinidad de obstáculos y dificultades en su proceso, y ha reformulado sin cesar sus métodos de trabajo. Esto no es un signo de decadencia, como quieren algunos, sino, por el contrario, un signo de juventud. Como dice Borreli: "Su paso es vacilante, hecho de avances fulgurantes y de pausas que no deben desesperar" (11). La extraordinaria riqueza que las investigaciones que las distintas disciplinas de base semiológica han desplegado en Francia, queda patente en la lista de cincuenta teóricos e investigadores incluida por la revista CinémAction, en su número 47. (12).

En otro plano, hay que mencionar la repercusión que han alcanzado las obras del filósofo Gilles Deleuze L'image-mouvement, 1983 y L'image-temps, 1985(13).

A pesar de todo lo anterior, Guy Gauthier formula un juicio de valor sobre el conjunto de la investigación semiológica del cine, en los siguientes términos: "La sémiologie du cinéma, passant par la linguistique saussurienne, la critique du signe cinématographique, la psychanalyse freudolacanienne, et la réflexion sur l'énonciation, est loin d'être la machine à formaliser qu'elle

seblait devoir devenir. Elle a gagné en souplesse et en capacité de pénétration ce qu'elle a perdu en rigidité et en espoir de pénétrer tous les secrets."(14).

12.3. ROLAND BARTHES

12.3.1. SU INFLUJO Y MAGISTERIO

Se ha reconocido a Roland Barthes haber contribuido más que nadie en Francia a que la semiología saliera de la sombra, antes incluso de ser constituida. Sus trabajos sobre semiología, sobre crítica textual y sobre cine han tenido un influjo notable en el desarrollo de los estudios semiológicos de cine en general, y en la obra de Christian Metz en particular. Metz ha afirmado que Barthes fue su maestro durante veinticuatro años, desde 1956 hasta 1980, año de su muerte⁽¹⁵⁾. En 1963, Metz fue propuesto por Barthes a Greimas para ocupar el puesto de secretario general de la organización del recién creado departamento de semio-lingüística dentro del Laboratorio de Lévi-Strauss, en el College de France. En 1966, Barthes puso a Metz al frente de un sector de semiología cinematográfica en la École des Hautes Études. Esta profunda relación entre los dos investigadores va a repercutir de forma importante en la obra de Metz.

Sobre Roland Barthes, nos dice el teórico R. Odin⁽¹⁶⁾ que ha vacilado entre dos concepciones semiológicas: en la primera hace de la semiología un método de análisis crítico, de enfoque ideológico, de las prácticas y conductas sociales, consideradas en tanto que productos de significaciones (Mitologías, 1957), y la segunda, se basa en una "translingüística" que se ocupa de las grandes unidades significantes del discurso. Pero Roland Barthes ha influí

do en la semiología del cine, tanto por sus obras de semiología y crítica textual, entre las que destacamos la mencionada Mitologías, Sur Racine(1963), Essais critiques, Elementos de semiología (1964), Introducción al análisis estructural del relato(1966), El sistema de la moda(1967), S/Z (1970), y El placer del texto(1973); como por sus escritos sobre cine, entre los que sobresalen varios artículos de Mitologías, Le problème de la signification au cinéma(17), Les unités traumatiques au cinéma(18), Sur le cinéma(19), Retórica de la imagen(1964), Sémiologie et Cinéma(20), Le troisième sens(21), Diderot, Brecht, Eisenstein(22), En sortant du cinéma(23), La Chambre claire(24) y Cher Antonioni(25).

El influjo de Barthes afecta a numerosos aspectos de la semiología del cine, tales como la teoría del texto fílmico, la teoría sobre los códigos, a los conceptos de denotación y connotación, a la teoría de la narratividad, a la retórica de la imagen, a la teoría del análisis textual, etc.

12.3.2. PRIMEROS ESCRITOS

En los dos artículos publicados en 1960 en la Revue Internationale de Filmologie, que aunque próximos a la semiología pertenecen al llamado "periodo filmológico", según Urrutia(26), Barthes planteó los principios de un análisis estructural del filme, si bien de una manera más pragmática que operativa. En el primero de los artículos, Le problème de la signification au cinéma, habla de la relación entre el significante y el significado, que con-

sidera esencialmente analógica, no arbitraria; y distingue el orden de la expresión (lo que es vivido ante el espectador), del orden de la señalización (lo que tiene lugar fuera del filme) y que puede ser señalado al espectador a través de un precioso proceso de significación, definiendo expresamente la parte semiológica del contenido fílmico, como recuerda J. Mitry(27).. Barthes habla también aquí de la sinonimia y polisemia de las imágenes fílmicas, del valor estético del filme, del tipo de secuencias y su significación, etc. En el segundo de estos artículos, "Les unités traumatiques au cinéma", se hace preguntas fundamentales para la futura semiología del cine, como: ¿Cuales son en el filme los lugares, las formas y los efectos de la significación?, o más exactamente aún: en el filme, ¿Todo significa o, por el contrario, los elementos significantes son discontinuos?, ¿Cual es la naturaleza de la relación que une a los significantes fílmicos con sus significados?. Preguntas esenciales para el estudio semiológico del filme que Metz intenta responder en Lenguaje y cine (1971) de forma sistemática, aportando una contribución fundamental en la teoría y práctica del análisis fílmico.

Tres años antes, en Mitologías, donde ya hace alusión a los códigos intrafílmicos, demuestra que muchas producciones socialmente admitidas -como el cine- vehiculan un sentido sistemático y procedían de la semiología.(28).

12.3.3. LA "FUNCION-SIGNO"

Roland Barthes consiguió que la definición saussureana de signo no se extendiera fuera de la lingüística. En L'imagination du signe, en 1962, distinguía en el signo tres tipos de relaciones: la relación simbólica, dominante en el lenguaje crítico corriente o en la publicidad; la relación paradigmática y la relación sintagmática, que garantizarían la comprensión tanto de un texto como de un filme. Estas tres relaciones están siempre copresentes pero su importancia no es la misma. En Elementos de semiología (1964) Barthes proponía analizar el signo semiológico como una "función-signo" con valor antropológico, distinto del signo lingüístico saussureano, adquiriendo así autonomía el signo "semiológico" y el signo "lingüístico". Estas ideas explican que la semiología del cine se desarrollara con una conciencia sintagmática.

Roland Barthes ha creado varios modelos de análisis de filme, y en sus Mitologías, donde analiza las convenciones hollywoodenses, la diégesis se alimenta de los signos de lo verosímil.

12.3.4. RETORICA DE LA IMAGEN

Los primeros trabajos de Roland Barthes sobre retórica de la imagen y los posteriores análisis de fotogramas cinematográficos han ejercido también notable influencia en los semiólogos que se han ocupado del análisis de las imágenes fílmicas. Con respecto a sus primeros trabajos, nos recordaba Santos Zunzunegui recientemente (29) que Barthes, en su Retórica de la imagen, fue el primero que aplicó la noción de retórica al mundo de la imagen, concebida como una propiedad (o posibilidad) del lenguaje hablado y de su variante escrita. Un año antes, en Sur le cinéma, trató el tema de la retórica cinematográfica, y refiriéndose a los modelos teóricos de Jakobson afirmaba que el cine es un arte metonímico más que metafórico. Este tema lo trataría Metz años después en su trabajo Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-76), incluido en su libro El significante imaginario (1977).

Barthes analiza la "retórica de la imagen" partiendo de la imagen publicitaria que posee unos significados cuya claridad es apiórica, que está provista de una significación intencional, que es franca y se presta a ser bien leída. Barthes trata de buscar un principio de pertinencia. Analiza la relación lengua-palabra, significante-significado, sintagma-sistema y denotación-connotación. Esta última pareja la había analizado ya, referida a la fotografía, en El mensaje fotográfico, 1961(30).

Para Barthes, el primer mensaje de la imagen es lingüístico y su código el de una lengua determinada. Para descifrarlo basta co

nocer la escritura y la lengua correspondiente. Tras el mensaje lingüístico está la "imagen pura" que posee una serie de signos discontinuos y un significante. La imagen o fotografía propone en principio tres mensajes: un mensaje lingüístico, un mensaje icónico codificado y un mensaje icónico no codificado. Los dos mensajes icónicos tienen una validez operativa. Distingue entre la imagen literal denotada y la imagen simbólica connotada, y estudia sucesivamente el mensaje lingüístico, la imagen denotada y la imagen connotada. La articulación dinámica de la imagen asegura su propia autonomía con respecto a la palabra y a la escritura y su poder de seducción nace precisamente de esta autonomía.

Expone Barthes una teoría de las funciones que denomina de anclaje y relevo, referidas sobre todo a la fotografía de prensa, la publicidad y a los dibujos animados. La función de la imagen no pierde nunca su autonomía, excepto cuando referencias analógicas introducen en su interpretación funciones del mensaje lingüístico. La relación lengua-lenguaje conduce a una auténtica "retórica de la imagen", y la imagen, integrada en el universo de la retórica, aparece cargada de sentido, de un sistema de denotaciones y connotaciones, combinando palabras emitidas y palabras recibidas.

Christian Metz, ajustándose también a la retórica clásica, la aplica al cine poniendo de relieve la existencia de hechos de codificación. Opina que las figuras de la gramática fílmica obedecen al mismo principio de la disposición: "prescribir ordenamientos fijos de elementos no fijos" (31), para añadir que la com-

posición y la longitud de los elementos ordenados es enteramente libre. Para Metz, la sinécdoque era la figura fundamental de la connotación fílmica y remite a Eisenstein en las observaciones que éste habría formulado sobre el primer plano. Pero la retórica aplicada al cine ha sido utilizada por la mayor parte de los teóricos: Eisenstein, Jakobson, Mitry, Pasolini, Eco, etc.

12.3.5. RELATO LITERARIO Y RELATO FILMICO

Uno de los temas en que más ha influido Roland Barthes es en el de la teoría y práctica de análisis del filme como relato. Además de en Metz, su influjo se aprecia en Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, Thierry Kuntzel, etc. Este influjo proviene de su ensayo Introducción al análisis estructural del relato, incluido en el número monográfico que sobre este tema publicó la revista Communications, en su número 8, de 1966 (edición castellana de 1970). Este texto de Barthes, de sólida construcción estructuralista, invita a crear una narratología, que siguiendo el ejemplo de la lingüística, se convierta en deductiva. Para este tipo de análisis Barthes distingue tres niveles: las funciones, las acciones y la narración.

En el texto Barthes distingue dos categorías de unidades de contenido: las unidades distribucionales y las unidades integrativas o indicios, que aseguran la correlación con los demás niveles. Las funciones se dividen en funciones cardinales (o núcleos) y catálisis o unidades consecutivas. Los indicios se subdividen en

indicios propiamente dichos (referentes a un caracter, a un sentimiento, a una atmósfera o a una filosofía) e informaciones (que sirven para identificar y situar en el tiempo y en el espacio). La manera en que estas distintas unidades se encadenan en el relato daría lugar a una "sintaxis funcional".

En el nivel de la acción se ponen en juego las fuerzas antagonistas. Los personajes son actantes determinados por sus papeles más que por sus cualidades o sus atributos. Barthes establece métodos muy variados de clasificación. En la narración distingue un donante, que es el narrador, y un destinatario, que es el lector. En este apartado Barthes plantea las cuestiones de la enunciación y del modo del relato, que tuvo gran proyección en los estudiosos de este tema. Precisamente este es el tema de la última obra de Christian Metz, L'énonciation impersonnelle ou le site du filme (1991).

12.3.6. LA NOCION DE TEXTUALIDAD

En 1970 publicó Barthes una de sus obras más importantes y que produjo una extraordinaria repercusión en el proceso de la semiología fílmica, al provocar un desplazamiento de las investigaciones hacia el análisis del filme, por la noción de "textualidad" que defendía. Se trata de la obra S/Z(32), en la que analiza una novelita de Balzac, Sarrasine. Al publicarse esta obra la semiología del cine se ocupaba del análisis del lenguaje cinematográfico y de sus códigos. El conocimiento de S/Z despertó el interés por los textos fílmicos, que desde entonces ha visto multiplicarse la publicación de análisis fílmicos.

Al mismo tiempo se puso en evidencia que el espectador había sido excluido hasta entonces de las investigaciones. La consecuencia a ser que a partir de entonces el espectador va a ocupar un lugar privilegiado en las investigaciones sobre filmosemiología y dará lugar a los estudios profundos y específicos que sobre el espectador publicaron Jean-Louis Baudry(33) y Christian Metz,(34), desde un punto de vista metapsicológico.

Barthes propone un atractivo modelo de análisis con una actitud "abierta" que renuncia a encerrar en análisis en un significado final, que sirvieron de guía a los primeros análisis textuales de filmes como el que en 1972 publicó Thierry Kuntzel sobre M. el vampiro de Düsseldorf, de F. Lang.

En un capítulo de esta obra vuelve a ocuparse de la pareja "denotación/connotación", centrando su análisis sobre tres proble

mas: la separación denotado connotado, la anterioridad del denotado y los peligros ideológicos de la noción de denotación. Igualmente expone sus ideas sobre el código haciendo funcionar cinco niveles de códigos: sémico, cultural, simbólico hermenéutico y proariético, que corresponden a los significados del texto, a las referencias a una ciencia, a las unidades del campo simbólico, a las unidades que tienen por función formular un enigma e inducir a su desciframiento y el código de las acciones y de los comportamientos, respectivamente.

12.3.7. LO OBVIO Y LO OBTUSO

Al fin, después de haber evitado enfrentarse con el objeto fílmico de una forma directa, Barthes lo aborda en su trabajo "El tercer sentido" (35), en el que expone una personal teoría sobre el fotograma.

Realiza su análisis sobre fotogramas de filmes de Eisenstein y distingue en ellos tres niveles de sentido: el nivel informativo o de comunicación, en que se reúnen todo el conocimiento que aportan el decorado, los trajes, los personajes, sus relaciones, etc., que a su juicio debe ser estudiado por la semiótica del mensaje. Un segundo nivel es el simbólico, nivel estratificado. Es un simbolismo referencial, de la significación. Debe ser analizado por una neo-semiótica que tuviera en cuenta las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia). Y un tercer nivel, el de la significancia, que comunica un tercer sentido, que encuentra

dificultades para definir, pero que se refiere al campo del significante y que debe ser estudiado por una semiótica del texto.

En este trabajo se centra Barthes sobre los dos últimos niveles: el de la significación y el de la significancia. Al nivel de la significación lo denomina el sentido obvio, y según él, con este sentido se trata de imponer una doble determinación: una determinación intencional, puesto que significa lo que ha querido decir el autor y pertenece a una especie de léxico general de los símbolos; y, por otra parte, es un sentido que parte de Eisenstein y se dirige a un destinatario. El término obvio se interpreta como el sentido que se presenta de forma natural a la mente.

Al tercer sentido lo llama "sentido obtuso". Se trata de un sentido suplementario, huidizo, de difícil captación. Piensa Barthes que el sentido obtuso conlleva una determinada emoción, una emoción-valor. El sentido obtuso -dice- no reside en la lengua ni en los símbolos, ni en el habla. El sentido obtuso es un significante sin significado y de ahí la dificultad para nombrarlo. Está el sentido obtuso fuera del lenguaje pero dentro de la interlocución. En resumen, piensa Barthes, el tercer sentido estructura de otra forma al filme sin subvertir la historia, y por este motivo quizás es a su nivel, y sólo a su nivel, cuando aparece finalmente lo "fílmico". Lo "fílmico" es, en el filme, aquello que no puede ser descrito, la representación que no puede ser representada. Aparece como paso del lenguaje a la significancia y acto fundador de lo "fílmico" mismo.

Como consecuencia de estas ideas opina Barthes que en cierta

medida lo "fílmico", aunque parezca paradójico, no puede ser apre-sado en el filme sino en el fotograma. El fotograma es -dice- como una cita que exige una lectura vertical.

Esta "fotogramática" fue aplicada pronto por Thierry Kutzel, pero fue denunciada después por Gilles Deleuze. Sobre ella también muestra su desacuerdo Jorge Urrutia, por estática, pero la répli-ca más interesante se la dio Sylvie Pierre, que en sus "Elementos para una teoría del fotograma"(36), complementa y puntualiza a Barthes.

Sylvie Pierre comienza trazando una breve historia del tra-tamiento experimentado por el fotograma que le lleva a generar in-novaciones que tuvieron consecuencias importantes en el lenguaje fotográfico del filme, hasta convertirse en un metalenguaje de la ideología. Sylvie Pierre opina que el empleo de fotografías de pe-lículas supone una especie de prejuicio de lectura idealista, es decir, una falsa lectura, porque la fotografía de película es una maniobra que permite separar la imagen del filme de sí misma, de su materialidad imperfecta y perecedera. El fotograma forma parte de un contexto del que no puede ser sacado para ser utilizado como "cita" con un valor ideológico. Incluso puede subvertir los valores del filme. Finalmente se refiere a lo que Barthes llama sen-tido obtuso o tercer sentido y opina que esto ya había sido anti-cipado por Eisenstein con lo que llamó "tipificación". Sylvie Pie-rre tiene sus dudas de que este tercer sentido deba considerarse en primer lugar en una problemática general de la articulatoria y del montaje.

NOTAS DEL CAPITULO 12

- (1). Jorge URRUTIA: Imago litterae. Cine. Literatura, Sevilla, Alfaro, 1984, p. 131.
- (2). Roger ODIN: Opus cit. p. 132.
- (3). Guy BORRELI: "La genèse et les générations", en 25 ans de sémiologie, CinémaAction, n° 58, enero, 1991, pp. 14-25.
- (4). Marie-Claire ROPARS: "L'ouverture d'Octubre ou les conditions théoriques de la révolution", en Octubre, écriture et idéologie, París, 1976, Albatros. El análisis de ROPARS va seguido de otro de Pierre SORLIN sobre la misma secuencia.
- (5). André GARDIES: Le cinéma de Robbe-Grillet, París, Albatros, 1983.
- (6). Dominique CHATEAU y François JOST: Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, París, UGE, 10/18, 1979.
- (7). Guy BORRELI: Opus cit. p. 24.
- (8). Roger ODIN: "Pour une sémio-pragmatique du cinéma", en Iris, vol 1, 1983, pp. 67-82.
- (9). Christian METZ: L'énonciation impersonnelle ou le site du film, París, Méridiens Klincksieck, 1991. La revista Communications dedicó su n° 38, de forma monográfica, al tema de la enunciación, con el título Enonciation et Cinéma, Seuil, 1983.
- (10). Michel COLIN: Langue, film, discours, París, Klincksieck, 1985 y "Propositions pour une recherche expérimentale", en Communications, n° 38, París, Seuil, 1983.
- (11). Guy BORRELI: Opus cit. p. 25.
- (12). CinémaAction, n° 47, 1988, pp. 183-203.
- (13). París, Éditions de Minuit. Versión castellana: La imagen-movimiento y La imagen-tiempo, Barcelona, Paidós, 1984 y 1987, respectivamente.
- (14). Guy GAUTHIER: "Signe et signification (Recherche sémiologie du cinéma, désespérément)", en 25 ans de sémiologie, opus cit. p. 75.
- (15). "Entretien avec Christian METZ por André GARDIES", en CinémaAction, n° 58, Enero, 1991, p. 94.
- (16). Roger ODIN: Cinema et production de sens, opus cit. p. 94.
- (17). En Revue International de Filmologie X, n° 32-33, enero-Junio, 1960.

(18). En Revue Internationale de Filmologie, X, nº 34, Julio-septiembre, 1960.

(19). en Cahiers du Cinéma, nº 147, 1967.

(20). Entrevista con Philippe Pilard y Michel Tardy, en Image et son, nº 175, Julio, 1964.

(21). En Cahiers du Cinéma, nº 222, Julio, 1970. Versión castellana: "El tercer sentido", incluida en R. BARTHES: ¿Por dónde empezar?, Barcelona, Tusquet, 1974, y en VV.AA.: Contribuciones..., opus cit. pp. 201-228.

(22). En Cinéma, théorie, lectures, número especial de Revue d'esthétique, París, Klincksieck, 1973.

(23). En Communications, nº 23, París, Seuil, 1975.

(24). En Cahiers du Cinéma, París, Gallimard/Seuil, 1980.

(25). En Cahiers du Cinéma, nº 311, mayo, 1980.

(26). En "Introducción" a C. METZ: Lenguaje y cine, opus cit. p. 12.

(27). Jean MITRI: Estética y Psicología del cine, opus cit. t. I, p. 139.

(28). J. AUMONT y M. MARIE: Análisis del film, Barcelona, Paidós, 1990, p. 90.

(29). Santos ZUNZUNEGUI: Pensar la imagen, Madrid, Cátedra, pp. 93-94.

(30). Incluido después en Communications, nº 4, 1964.

(31). Christian METZ: Ensayos sobre la significación en el cine, Buenos Aires, E.T.C., 1972.

(32). Roland BARTHES: S/Z, París, Seuil, 1970. Versión castellana: S/Z, Ed. Siglo XXI, 1980.

(33). Jean-Louis BAUDRY: L'effet cinéma, París, Albatros, 1978.

(34). Christian METZ: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma, París, UGE, 10/18, 1977. Versión castellana: Psicoanálisis y cine. El signifiante imaginario, Barcelona, G. Gili, 1979.

(35). Véase nota 21.

(36). En Cahiers du Cinéma, nº 226-227, enero-febrero, 1971. Versión castellana: "Elementos para una teoría del fotograma", en Contribuciones..., opus cit. pp. 229-251.

13. CHRISTIAN METZ

13.1. EL FUNDADOR DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

Christian Metz nació en Francia, en 1931. Es licenciado en alemán y fue agregado en letras clásicas. Antiguo alumno de la Escuela Normal Superior, fue investigador en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas (C.R.N.S.). Obtuvo el "Doctoral d'Etat" con una tesis que fue la base de su fundamental obra "Lenguaje y cine". Es consejero científico de la Universidad de Burdeos para la enseñanza audiovisual. Ha participado en numerosas reuniones sobre temas cinematográficos como en la "Muestra internacional del nuevo cine", de Pesaro, aportando interesantísimas comunicaciones sobre semiología cinematográfica. Son frecuentes sus colaboraciones en las revistas especializadas del mundo, como: La linguistique, Communications, Semiótica, Cahiers du Cinéma, Image et Son, Messages, Word, Critique, Revue d'Esthétique, etc. Actualmente es profesor titular de Semiología del Cine en el Centro de Estudios de las Comunicaciones de Masa, integrado en la Escuela Práctica de Altos Estudios, VI Sección, de la Universidad de la Sorbona, de París.

El más importante teórico de la semiología compaginó su especialización en lingüística con sus contactos con el cine a través de revistas y cine-clubs. A lo largo de los años sesenta desarrolla sus ensayos sobre semiología del cine que culmina con su obra capital "Lenguaje y cine". Desde entonces sus obras se traducen a otras lenguas y sus teorías influyen en el campo internacio-

nal de la cultura del cine, multiplicándose por su influjo las publicaciones sobre semiología del cine, dando lugar a corrientes y ramificaciones numerosas. Su gran mérito es haber aportado un modelo teórico a los estudios semiológicos de la imagen fílmica.

13.2. TRAYECTORIA DE LA OBRA DE CHRISTIAN METZ

En sus Ensayos sobre la significación en el cine(1), proclama Metz un final glorioso de la teoría cinematográfica anterior, con la publicación de la obra de Jean Mitry Estética y psicología del cine, y anuncia el comienzo de una nueva época que él pretende reorientar. Considera Metz que los estudios sobre el cine deben superar el medio siglo de teorías generales y de tratamientos particulares, durante el cual los teóricos utilizaban el cine para defender sus distintas visiones del mundo.

Es hora, opina Metz, de iniciar un estudio científico del cine, que sea específico, riguroso y preciso. Para ello es necesario tratar de nuevo con profundidad el plan de Mitry, probando, sondeando y descartando lo que éste presenta como una visión filosófica. En decadencia las actitudes idealistas, Metz considera llegado el momento de iniciar un estudio de rigor científico del cine, con el objetivo de realizar una descripción exacta de los procesos de significación en el cine. Bajo los auspicios de los lingüistas Ferdinand de Saussure y Charles Peirce, Metz inicia la creación de la semiología del cine.

Con este giro radical que imprime a los estudios sobre el cine, Metz abre un nuevo horizonte a las teorías cinematográficas, que se encaminan a intentar resolver cualquier cuestión que se le plantee e investigar sus problemas específicos. Metz se sumerge en un trabajo de investigación que le obligará, en primer lugar, a considerar cada uno de sus ensayos como un trabajo parcial que deberá ser superado por textos posteriores y que le exige ir seña-

lando el proceso de evolución de sus investigaciones; y, en segundo lugar, a aprovecharse de la dialéctica que sus investigaciones provocan en otros teóricos, en un intercambio enriquecedor permanente que le ha permitido revisar sus teorías y avanzar sin precipitación.

Metz inicia sus trabajos fijando su atención en problemas particulares y sólo después ha buscado las relaciones que permitieran darles unidad. Por este motivo algunas de sus primeras teorías han sido modificadas en función de las soluciones aportadas sobre los problemas previamente tratados. Fruto de su trabajo y de discusiones con sus colegas de las distintas ramas de la semiología, es la construcción paciente de sus propias teorías, proyectando a los estudios sobre semiología del cine la categoría de una ciencia humana en continuo progreso.

En la extensa obra teórica de Metz, compuesta por diversos libros y numerosos artículos, ensayos, comunicaciones, etc, destacan una serie de trabajos que van marcando etapas en su propia obra, que a continuación reseñamos.

El trabajo más antiguo de Christian Metz fue El cine: ¿lengua o lenguaje?, publicado en 1964, con el que por primera vez se considera al cine bajo el punto de vista semiológico y planteado ya como una investigación sistemática.

Con posterioridad a este primer trabajo siguieron apareciendo ensayos de Metz sobre semiología del filme que, en 1968, fueron publicados en un volumen con el título de Ensayos sobre la significación en el cine, París, Klincksieck, y una segunda edición en 1971. Esta obra ha sido traducida al español por Marie Thérèse Ce-

vasco, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. En un segundo volumen, Metz recogió en 1972 los artículos escritos entre 1969 y 1972, con algunos anteriores y dos inéditos, editados con el título de Ensayos sobre la significación en el cine, II, por la misma editorial que el primero. En estos trabajos Metz repasa sus ideas anteriores haciendo incapié en el problema de la imagen.

En 1970, en un libro publicado en Alemania, había vuelto a exponer su interés por el problema de la narratividad, tratado ya en los Ensayos..., no traducido aún al español, con el título de Propositions méthodologiques pour l'analyse du filme, Bochum Universitätsverlag.

En el año 1971 publica Metz su obra más importante Lenguaje y Cine, París, Larousse, editado en España por la editorial Planeta, con traducción, introducción y notas de Juan Urrutia, en 1973, obra que significa la elaboración absoluta de sus teorías sobre semiología del cine.

En 1977 la Union Générale d'Editions, en su colección 10/18, en París, le edita su última obra importante que en este trabajo vamos a considerar: Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma, traducido al español por Josep Elías y editado por Gustavo Gili, en Barcelona, dos años después, con el título de Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario, que supone un cambio importante con respecto a sus obras anteriores.

En los Ensayos... se centra Metz en los problemas de la narrativa fílmica y en la sintagmática de la banda de imágenes. En Lenguaje y Cine se determina una radicalización metodológica de

inspiración lingüística por la utilización directa de los conceptos de Prolegómenos a una teoría del lenguaje, de Louis Hjelmslev. Después, supera la herencia lingüística en El significante imaginario, bajo una óptica psicoanalista.

En los últimos años, las teorías de Metz han encontrado numerosos detractores, sobre todo en los teóricos que proceden de las corrientes geltatlianas, como Mitry, y de la corriente fenomenológica (los discípulos de Henry Agel, Amadée Ayfre y Roger Munnier), de la Estética (Mikel Dufrenne, George Uscatescu) y de la sociología (Jean-Pierre Meunier, discípulo de Merleau-Ponty). El panorama, por tanto, de los estudios sobre cine es muy rico y variado y, al parecer, del intercambio de puntos de vista de los teóricos de las distintas corrientes cabe esperar una etapa de esplendor en los estudios del arte cinematográfico.

Otros trabajos interesantes de Metz son: Los elementos semiológicos del film (Comunicación 1, 1969, Madrid, Alberto Corazón), El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico, en Contribuciones al análisis del filme, 1976, Valencia, Fernando Torres y uno de sus últimos trabajos L'écran second, ou le rectabgle au carré (Sur une figure réflexive du film), en Rev. Vertigo, París, nº 4. La bibliografía completa de Metz hasta 1989 y todas las traducciones de sus textos pueden consultarse en Christian Metz et la Théorie du Cinéma, Rev. Iris, nº 10 Spécial/avril, 1990, pgs. 299-316, París, Meridiens Klincksieck.

Recientemente, Metz ha publicado una última obra, L'enontiation impersonnelle, ou le site du film (2), aún no traducida al castellano, donde presenta sus últimas investigaciones.

13.3. EL OBJETO DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

Como investigador, el semiólogo del cine se plantea un primer problema: cual es el objeto de su investigación y, por consiguiente, la elección del "corpus". Debe comenzar por determinar y comprender su propio campo y objetivos. La materia prima sobre la que va a trabajar.

Metz comienza recordando el principio de pertinencia que estableció Gilbert Cohen-Séat por el cual distingue entre hecho fílmico y hecho cinematográfico. La fílmica se ocupa de las relaciones del cine con otras materias y disciplinas que inciden en la producción del filme: tecnología, organización industrial, biografía de directores, etc. y los que resultan de la difusión del filme: códigos de censura, reacciones del público, el culto a las estrellas, etc. La cinemática estudia los propios filmes, haciendo abstracción de todo lo anterior. De la fílmica deben ocuparse la sociología, la economía, la psicología social, el psicoanálisis, la física y la química. La semiología general es la ciencia de los signos y los significados y por tanto, la semiología del cine se propone construir un modelo amplio que estudie la mecánica interna de los filmes y explique cómo un filme corporiza un sentido y lo transmite al público. El semiólogo del cine debe describir las leyes del proceso de significación.

El objetivo de la semiología del filme es para Metz "el estudio total del discurso fílmico, considerado como un lugar íntegramente significativo (= forma y sustancia del contenido, forma y sustancia de la expresión) "(3).

Por otra parte, Metz delimita el objeto cine con un criterio de naturaleza sociológica, pues considera que el cine no es otra que el conjunto de mensajes que la sociedad llama cine. En el mismo sentido se refiere al filme del que dice que "fonctionne dans la société de façon bien réelle"(4), lo que supone definir el cine por el sujeto social en toda su generalidad. Por último, Metz precisa también el contexto en que se realiza su investigación: "Le rapport à la diffusion, n'est pas extérieur à un art, il entre dans sa définition"(5).

13.4. LA MATERIA PRIMA DEL CINE

Cada arte y cada sistema de comunicación está dotado de una materia específica que lo distingue a unos de otros. Para Metz, la materia prima del cine está formada por los canales de información a través de los cuales percibimos la intelección de un filme. Metz distingue los siguientes:

1. Imágenes que son fotográficas, móviles y múltiples.
2. Trazos gráficos que incluyen todo el material escrito que leemos en la pantalla.
3. Lenguaje hablado y grabado.
4. Música grabada.
5. Ruidos y efectos sonoros grabados.

Aunque pueden incluirse otras variaciones materiales menores el semiólogo del cine debe analizar la significación que se produce como resultado de la mezcla de los materiales antes mencionados. Debe además interesarse por la historia del cine.

13.5. LA ELECCION DEL CORPUS

Ante la pluralidad de textos cinematográficos, el semiólogo debe elegir cuales configuran el corpus de su investigación. Debe optar por los filmes narrativos de duración normal, o por documentales, o stops publicitarios, cortometrajes, etc. Christian Metz ve claro que en el estado actual de esta disciplina existe una jerarquía de importancia que coloca en primer lugar el estudio del largometraje de ficción narrativa. Para esta elección alega dos

razones: la primera es que el filme narrativo de metraje normal se ha convertido en la forma por excelencia de la expresión cinematográfica, reduciendo los restantes géneros no narrativos al carácter de "provincias marginales" como él los llama (6). En segundo lugar, por razones no ya de orden cualitativo, sino fundamentalmente cualitativo: gracias al encuentro con la narratividad el cine pasó de simple procedimiento de reproducción de la realidad, en lenguaje específico, lenguaje que fue a su vez trasladado a los filmes narrativos. Sin que se convierta en principio exclusivo, en este momento de su investigación le da prioridad al análisis del filme narrativo.

NOTAS DEL CAPITULO 13.

(1). Christian METZ: Essais sur la signification au cinéma, París, Klincksieck, Tomo I, 1968; tomo II, 1971. En castellano se ha publicado sólo el primer tomo: Ensayos sobre la significación en el cine, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, edición que manejamos.

(2). París, Meridiens-Klincksieck, 1991

(3). Christian METZ: Lenguaje y cine, opus cit. p. 39.

(4). Christian METZ: Essais sémiotiques, París Klincksieck, 1977, p. 112.

(5). Ibid. p. 169. (Citado por R. ODIN, Cinéma et production de sens, opus cit. pp. 39-40.

14. "ENSAYOS SOBRE LA SIGNIFICACION EN EL CINE"

En 1968 publicó Metz la primera edición de sus "Essais sur la signification au cinéma", que incluía la mayor parte de sus trabajos publicados hasta esa fecha. En 1971 dio a la imprenta una segunda edición añadiendo algunos trabajos posteriores a 1968, más dos trabajos inéditos. "Si en el primer volumen el autor había pasado muy rápidamente sobre el problema del signo para entrar en el estudio de la narratividad, en el segundo puede apreciarse cómo Metz ha querido reconsiderar sus primeros supuestos volviendo al problema de la imagen" (1).

Para el estudio de los trabajos más importantes de Metz contenidos en las obras citadas, vamos a utilizar la edición española de Editorial Tiempo Contemporáneo, de 1972, Buenos Aires, en traducción directa del francés por Marie Thérèse Cevasco. Esta edición, que no contiene la totalidad de los textos publicados en los dos volúmenes originales, se presenta en cuatro partes con los siguientes enunciados: I. Aproximaciones fenomenológicas al film, II. Problemas de semiología del cine, III. El análisis sintagmático de la banda de imágenes y IV. El cine "moderno": algunos problemas teóricos.

Comenzaremos el resumen de los trabajos más significativos de este libro por el texto primero de Metz, y que ha pasado a la historia como el inicio de la semiología del cine.

14.1. EL CINE: ¿LENGUA O LENGUAJE?

Las investigaciones sobre semiología del cine las inicia Metz con un largo ensayo titulado Le cinéma: langue ou langage, publicado por primera vez en el año 1964(2). Fue incluido más tarde en el tomo I de la segunda edición de su libro Essais sur la signification au cinéma(3), que como dice Jorge Urrutia, "puede considerarse como un planteamiento concreto de una investigación sistemática"(4).

Con anterioridad a este ensayo sólo son conocidos algunos trabajos sobre el cine con un tratamiento cercano a la semiología pero no rigurosos: un trabajo de Roland Barthes, Le problème de la signification au cinéma, 1960(5), algunos textos de Gillo Dorfles incluidos en sus obras El devenir de las artes, 1959 y Símbolo, comunicación y consumo, 1962, ya comentadas; y de Gianfranco Bettini: Il segno, dalla magia fino al cinema(6), obra sobre la teoría del signo en general.(7).

El ensayo mencionado de C. Metz tiene la importancia histórica de ser considerado el primer estudio que investiga el arte cinematográfico desde un punto de vista semiológico. Por tanto, con él comienza lo que llamamos propiamente "semiología del cine". Al ser un trabajo inicial, parte de él se emplea a analizar y discutir las teorías de anteriores estudiosos y cineastas; por otra parte, va creandolas bases de lo que ha de ser una filmosemiología. Por ser un trabajo iniciático y tratar un tema tan complejo, algunas de sus ideas fueron rectificadas posteriormente, incorporadas en

nota a pie de página en la edición bonaerense de 1972.

14.1.1. LA EPOCA DEL "MONTAJE SOBERANO"

Metz comienza su investigación con el análisis de los postulados del cine ruso entre los años 1925-1930, que considera al cine como un lenguaje, pero que se estudia gramaticalmente como una lengua. Aunque toma como base la tripartición de la lingüística saussuriana (el lenguaje como suma de lengua y palabra), Metz intenta clasificar lo que es el lenguaje del cine determinando lo que no es, oponerlo a los rasgos que caracterizan a una lengua.

En primer lugar, Metz desarrolla un análisis crítico sobre la estética utilizada por los cineastas rusos en los años antes señalados, centrándose básicamente en la estética y teorías de Eisenstein, puesto que suponían el proceso de configuración de una "lengua cinematográfica". Empieza Metz tomando como referencia unas declaraciones del realizador italiano Roberto Rosellini relativas a la manipulación de la realidad por el montaje, en las que Rosellini manifestaba su criterio opuesto por considerar que lo que hicieron los cineastas rusos con la estética del montaje suponía una manipulación todopoderosa de la expresión cinematográfica y que, en este momento en que habla Rosellini, 1959, carecía ya de esa importancia. Según Metz, esta opinión de Rosellini era apoyada por los más importantes cineastas y teóricos del cine de aquellos años.

A partir de aquí, Metz va a tratar de desmontar el concepto de "lengua" cinematográfica auspiciada en el "montaje", comparán-

dolo con otras operaciones lingüísticas semejantes que encierran a su juicio un error de principio en su base teórica. Opina Metz que el montaje soberano que practicaron los rusos supone una segmentación del texto, seguido de una recomposición artificial. Esta técnica hace suponer a los cineastas rusos que el cine es una "lengua", idea con la que Metz no está de acuerdo. Compara esta operación con un juego de mecano, al concepto de lenguaje "natural" de algunos lógicos americanos, a productos desnaturalizados como la leche en polvo, etc., es decir, con aquello que en la acción del hombre puede "segmentarse", aislarse y servir posteriormente de categoría isofuncional de un paradigma que sirve de base a una sintagmática que ya no es un producto puro sino un doble del objeto inicial. Esto es para Metz el montaje sintagmático. Y concluye declarando que el objeto natural no ha servido de modelo sino que precisamente, el objeto construido pasa a convertirse en objeto-modelo. En definitiva, la sintagmática que se construye teniendo como base al "montaje" constituye una reconstrucción pero no una reproducción; es el resultado de una manipulación. Justifica Metz su crítica en estar convencido de que la manipulación soberana no es una vía fecunda para el cine y relaciona a estos cineastas con lo que llama "hombre estructural", y que justifica en Eisenstein por las diversas influencias que recibió.

Este análisis crítico expuesto por Metz tiene para él el valor de una tesis sobre la que va a gravitar sus teorías posteriores. Metz parte de una distinción clara de los conceptos de lengua y lenguaje. Lengua es un código fuertemente organizado, pero el término lenguaje abarca una zona mucho más vasta. De acuerdo

con la definición de Saussure (la suma de la lengua y el habla), señala que no debe confundirse el lenguaje verbal (lenguaje propiamente dicho) y las otras "semias" (llamadas a veces "lenguas" en sentido figurado). Considera lógico que la semiología se ocupe de todos los "lenguajes", sin tratar de establecer por anticipado la extensión y los límites del dominio sémico y acepta que la semiología se apoye firmemente en la lingüística, pero no debe confundirse con ella.

No es una aportación original de la semiología, como vemos, la consideración del cine como lengua. La época de los grandes directores rusos, la del montaje soberano, supuso una brillante etapa en la teoría y la práctica cinematográficas. Y aunque muchos de sus criterios y conclusiones no han sobrevivido, sus aportaciones prácticas y sus numerosas sugerencias han servido a la semiología para extraer proyectos de investigación y ha influido en la toma de conciencia de la especificidad lingüística y artística del cine.

En este ensayo, Metz considera la lengua como "un código fuertemente organizado" y afirma que era conveniente considerar al cine como "un lenguaje sin lengua". En 1971 matizaba que "evidentemente no hay nada en el cine que responda a una lengua; pero existen, por el contrario, en el interior del cine, un conjunto de códigos específicamente cinematográficos que son al cine, en su totalidad, lo que la lengua es al lenguaje, al lenguaje en su totalidad" y que "En el cine no hay lengua... los códigos existen efectivamente y es su existencia la presentida en la propia noción de "lenguaje cinematográfico"; pero este lenguaje no tienen la mis-

ma cohesión ni la misma precisión que una lengua y además está por establecer "(8).

En opinión de Metz, esta gramática estilística del cine, no tiene nada de gramatical y muy poco de cinematográfica en la medida en que confunde con procedimientos gramaticales retóricas. Metz se opone a una gramática normativa, porque para él la gramática es sobre todo el "cuadro de los ordenamientos codificados de diversos órdenes presentes en el filme "(9).

14.1.2. LA BUSQUEDA DE LAS UNIDADES MINIMAS EN EL LENGUAJE DEL CINE:

EL PROBLEMA DE LAS ARTICULACIONES DENTRO DEL FILME

Una cuestión fundamental en los análisis lingüísticos es el de la búsqueda de las unidades elementales. Por eso no es de extrañar que el tema que trata Metz después de establecer que el cine es un lenguaje y no una lengua, es el de la búsqueda de las unidades mínimas del lenguaje fílmico en función de las posibles semejanzas o desemejanzas con la doble articulación establecida por Martinet para el lenguaje verbal.

El lenguaje verbal presenta dos articulaciones distintas: la primera articula entre ellas unidades dotadas de sentido; son los monemas, con las subclases de lexemas y morfemas. La segunda articulación son las unidades que carecen de sentido: los fonemas. Esta doble articulación de la lengua es la diferencia más radical entre el lenguaje cinematográfico y el verbal. No hay nada en el cine que se parezca a la doble articulación lingüística.

La doble articulación lingüística instaaura lo arbitrario de la lengua y estructura la relación de significación, e indica que la cadena fónica puede segmentarse en los dos rangos de unidades que hemos señalado. Pasolini defendió con entusiasmo en la segunda Mostra de Pesaro la existencia de una doble articulación en el lenguaje del cine. Esta hipótesis fue criticada desde el principio, sin que se negara el carácter del cine como lenguaje articulado.

Metz, que afirma en este ensayo que "El cine no tiene en sí nada que corresponda a la segunda articulación, ni siquiera meta-

fóricamente" (10), no impide, sin embargo, esto no quiere decir que esté desprovisto de toda articulación. Metz formula la hipótesis en una nota en (nota 75, pp. 100-101) según el cual el "mensaje cinematográfico total" pone en juego cinco grandes niveles de codificación, de los que cada uno es una especie de articulación.

Esos cinco niveles serían los siguientes:

- la percepción, en la medida que constituye ya un sistema de inteligibilidad adquirido, y variable según las culturas;

- el reconocimiento y la identificación de los objetos visuales y sonoros que aparecen en la pantalla;

- el conjunto de "simbolismos" y conotaciones de diverso orden que se da a los objetos (o a la relación de los objetos) fuera de los filmes, es decir, en la cultura;

- el conjunto de las grandes estructuras narrativas;

- el conjunto de sistemas propiamente cinematográficos que vienen a organizar en un discurso de tipo específico los diversos elementos dados al espectador por las cuatro instancias precedentes (y que constituyen en un sentido estricto el "lenguaje cinematográfico").

Frente a la existencia de articulaciones en el cine defendida por Pasolini, y a la no existencia de ellas postulada por Metz, el semiólogo Umberto Eco dice que "el código cinematográfico parece ser el único en el que se manifiesta una tercera articulación" (11).

Al ser la imagen de naturaleza analógica, a Metz le parece imposible discernir en ella elementos icónicos discretos, comparables a la primera articulación lingüística. A ese nivel, el cine no dispone de nada que pueda ser asimilado al monema. La imagen no es comparable con la palabra, ni la secuencia con la frase, porque la imagen equivale ya a una o varias frases y la secuencia a un enunciado complejo. Si el cine procede por montaje, por articulación de planos que repercuten unos sobre otros, puede decirse que:

1) El número de planos es infinito, mientras de las palabras de una lengua es finito (el léxico que constituye un corpus más o menos fijo y cerrado), pero en esto son similares en los enunciados formulados en una lengua.

2) Los planos son invención del cineasta, contrariamente a las palabras, pero de modo similar a los enunciados.

3) El plano ofrece una cantidad de informaciones indefinidas al receptor, mientras que la palabra no ofrece más que una cantidad limitada de informaciones. El plano sería, pues, equivalente de un enunciado complejo y no de una sola frase.

4) El plano como una unidad de discurso corresponde a una aserción, a una unidad ya actualizada en un discurso, mientras que la palabra no es más que una posibilidad, no es más que una promesa de discurso a condición de integrarla en un sintagma. La imagen de una casa no significa "casa", sino todo el enunciado deíctico "he ahí una casa" o asertivo "esto es una casa".

Como conclusión, Metz afirma que la unidad mínima de significación, pero también de codificación, se parece más a un enunciado que a una palabra. El plano sigue siendo un analogon de lo real,

no descomponible ni reducible: "Se puede descomponer un plano, pero no reducirlo: el análisis de un plano consiste en pasar de una unidad no discreta a conjuntos no-discretos más pequeños" (12).

14.1.3. LA LECTURA DEL FILME

En la percepción cinematográfica hay ciertos aspectos que permiten al espectador comprender y leer el filme. Estos caracteres justifican para Metz la utilización del término lenguaje. Para Metz el cine no es una lengua como muchos otros teóricos han sostenido, pero se le puede considerar un lenguaje que ordena elementos significativos dentro de arreglos regulados diferentes de los que practican nuestros idiomas, y que no calcan en lo más mínimo los conjuntos perceptivos que ofrece la realidad. Metz piensa que a partir del momento en que sustitutos de cosas, más móviles y manejables que ellas mismas, y de alguna manera más cercanas al pensamiento, están deliberadamente organizadas en una continuidad discontinuidad discursiva, hay un lenguaje, y de aquí vendrán todas las diferencias con el lenguaje verbal.

"La inteligibilidad del filme" pasa por tres instancias principales:

- la analogía perceptiva;
- los códigos de nominación icónica, que sirven para nombrar los objetos y los sonidos;
- finalmente, las figuras significantes propiamente cinematográficas (o "códigos especializados", que constituyen el lenguaje cinematográfico en sentido estricto); estas figuras estructuran los dos grupos de códigos precedentes que funcionan "por encima" de la analogía fotográfica y fonográfica. (15).

14.1.4. LA ESPECIFICIDAD CINEMATOGRAFICA

Para investigar la naturaleza lingüística del cine, Metz necesita despejar antes cual es su "especificidad". Hay que ir a sus orígenes para precisarlo, a su nacimiento. El cine nace de la unión de otras formas de expresión preexistentes como la imagen, la palabra, la música, los ruidos; todo esto obliga al cine a ser una composición artística. El cine, además, surge primero con la imagen y más tarde se le anexionó la palabra, el ruido y la música. Surge, entonces, un discurso a base de imágenes que determina la "especificidad cinematográfica". Para Metz, esta "especificidad cinematográfica" no puede darse más que a dos niveles: discurso fílmico y discurso a base de imágenes. "En tanto totalidad, el discurso fílmico es específico por su composición. Al reunir "lenguajes" primarios, el filme, instancia superior, resulta forzosamente proyectada hacia arriba, hacia la esfera del arte, con el riesgo de volver a convertirse en un lenguaje específico en el seno mismo de su integración en el arte. El filme-totalidad no puede ser lenguaje si previamente no es arte." (14).

Este discurso cinematográfico va unido, considera Metz, a las películas de ficción, en las que este lenguaje tiende a convertirse en arte, como el lenguaje verbal es susceptible de empleo literario. Metz lo concreta en un juego de palabras: "La "especificidad" del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje" (15). Lo que significa que el cine se ha ido construyendo simultáneamente como discurso y como arte, difícil de codificar por pertenecer el

filme a un sistema abierto compuesto por secuencias enteras de sentido.

14.1.5. CONCLUSION

Cree Metz que para resolver el problema de la semiología fílmica hay que tener presente la existencia de una manipulación fílmica que transforme en un discurso lo que hubiera podido ser sólo un calco visual de la realidad. Se puede hablar de un lenguaje cinematográfico en tanto que nivel específico de codificación que constituye organizaciones significantes propias del filme y comunes a los filmes. Admite Metz la hipótesis de que el cine es un lenguaje pero la noción de lenguaje es una abstracción metodológica. El cine en su globalización es un fenómeno de enorme amplitud en el que se combinan numerosos elementos significantes entre los cuales, el lenguaje no es más que que "una configuración significativa entre otras".

Metz pretende con este ensayo "una reflexión que se apoye al mismo tiempo en las obras de los grandes teóricos, en los trabajos de filmología y en la experiencia de la lingüística, poder llegar poco a poco -a través de un largo recorrido-, y principalmente a nivel de las grandes unidades significantes, a llevar a cabo en el terreno del cine el hermoso proyecto saussuriano: un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en sociedades humanas".(16).

La importancia del cine reclama una semiología del cine.

En este ensayo se abordan otros temas importantes como la narratividad del filme, la sintaxis cinematográfica y las grandes unidades significantes, pero como también los trata en otros trabajos del libro, los analizaré de forma global.

14.2. LA IMPRESION DE REALIDAD

El primer artículo de Ensayos sobre la significación en el cine lleva por título "Acerca de la impresión de realidad en el cine" y fue publicado en Cahiers du Cinéma, nº 166-167, de mayo-junio 1965. Intenta Metz en este artículo formular algunas reglas sobre la creación de impresión de realidad, aunque no llega a ser una investigación semiológica del tema. Descubre Metz que la impresión de realidad recae en la interacción de la actividad mental junto a las propiedades físicas brutas de la imagen cinematográfica.

Este tema ha sido debatido con frecuencia por los teóricos del cine, que han tratado de definir los fundamentos técnicos y psicológicos de la impresión misma y analizar sus consecuencias en la actitud frente al cine del espectador.

Metz opina que existe seguramente una cantidad mínima de índices de realidad que son necesarios antes de que una imagen pueda impresionar como real. Desde el punto de vista físico es necesario contar la cantidad y clases de índices de realidad que contiene cada imagen cinematográfica. Para que los sentidos de la vista y del oído perciban como en la vida real la imagen de un objeto en la pantalla debe guardar relación de tamaño con los objetos cercanos y los sonidos de las palabras que pronuncian los personajes deben estar sincronizados con los movimientos de los labios. Efectos que se pierden si se usara una lente distorsionante en el primer caso y en el segundo caso si se utilizara un sonido asincrónico. Pero estos índices no son suficientes para Metz.

A esta primera impresión de realidad experimentada por el espectador de un filme, que proviene de la riqueza perceptiva de los materiales fílmicos, de la imagen y del sonido, hay que añadirle la impresión de realidad que se refiere a la posibilidad y necesidad de la mente de "realizar" un mundo pleno y consistente en la percepción, noción gestaltiana tomada de Mitry. Pero la impresión de realidad tiene una faceta más producida por el movimiento de la pantalla, movimiento real que la mente acepta a semejanza del movimiento de las cosas en la realidad. Esta impresión de la realidad implicada por el movimiento es de especial interés y ha sido estudiada por los psicólogos del Instituto de Filmología, de París. Técnicamente es el resultado de una regulación técnica del aparato cinematográfico que permite el paso de un cierto número de imágenes fijas (los fotogramas) en un segundo (18 en tiempos del mudo, 24 en el sonoro); este paso permite que determinados fenómenos psico-fisiológicos parezcan dar una impresión de movimiento continuado. Entre estos fenómenos, el efecto "phi" (que no hay que confundir con la persistencia retiniana) es de los más importantes. Cuando los momentos claros, espaciados unos de otros, se iluminan sucesiva y alternativamente, se "ve" un trayecto luminoso continuado y no una sucesión de puntos espaciados: es el fenómeno del movimiento aparente. El efecto consiste en que el espectador restablece mentalmente una continuidad y un movimiento allí donde, en realidad, tan sólo había discontinuidad y fijación. Esto es lo que se produce en el cine entre dos fotogramas fijos cuando el espectador llena el vacío existente entre las dos actitudes de un personaje fijadas por dos imágenes sucesivas.

En textos más recientes Metz ha seccionado de dos maneras el poder de esta impresión. Primero, se ha apoyado en el espectador, para descubrir qué es lo que le permite percibir las cosas como reales. En este sentido, se ocupa de estudiar las propiedades de la visión normal, en especial las de foco y binocularidad, y los estados psicológicos vinculados a la representación y a la identificación. Después, realiza una crítica de la imagen misma de la representación realista, rectificando el ensayo que comentamos, para señalar que vamos más allá de la imagen, en lugar de ser captados por su fascinante semejanza con la realidad. En consecuencia, postula dos tipos de códigos: los que están agregados a la imagen y los que nos permiten ver en primer lugar la imagen misma.

Durante mucho tiempo se ha considerado a esta impresión de realidad como un elemento básico del cine definitorio de su especificidad. Algunos teóricos y estetas del cine, como André Bazin o Amédée Ayfre, la consideraron una norma estética cuya transgresión traicionaría la "ontología de la imagen cinematográfica" o la "vocación natural del cine".

Por último, otro factor que incide en la impresión de realidad es el que se funda en la coherencia del universo diegético construido por la ficción y sostenido por el sistema de lo verosímil, y organizado de manera que cada elemento de la ficción parezca responder a una necesidad orgánica y obligatoria con respecto a una realidad supuesta; el universo diegético toma la consistencia de un mundo posible. Esto ha llevado a Metz a estudiar el tema de lo verosímil en el cine y ha relacionar el filme con la narratividad.

14.3. LO VEROSIMIL EN EL CINE

En el Tercer Festival del Nuevo Cine celebrado en Pesaro, Italia, en mayo-junio de 1967, Christian Metz presentó a la Mesa Redonda sobre "Ideología y lenguaje del filme" un trabajo con el siguiente largo título: "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", editado en español por Editorial Tiempo contemporáneo (17) y después por Alberto Corazón (18).

Lo verosímil es un concepto que viene determinado por una triple relación: la de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y al funcionamiento interno de la historia que cuenta.

14.3.1. ANTECEDENTES DE SU ESTUDIO EN EL CINE

Recuerda Metz en su ensayo sobre lo verosímil que las investigaciones sobre este tema se remontan a la Poética de Aristóteles, donde se define como todo aquello que resulta posible para la opinión común. Como es lógico retoma este problema de la Estética tradicional y la analiza con la óptica de nuevos principios metodológicos con el fin de aportar una nueva visión del problema.

Galvano della Volpe proyecta esta cuestión sobre el cine. En 1952, en un trabajo recogido después en Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética, plantea la existencia de un verosímil fílmico distinto del verosímil verbal. Este lo estudia en el

marco de la relación forma-contenido en la imagen fílmica. (19).

Unos años después, en 1959, Gilbert Cohen-Séat, en su obra Problèmes actuels du cinéma et l'information visuelle, establece una tipología del verosímil fílmico en su catálogo de argumentos y tonos filmables. Cohen-Séat clasifica el contenido de los filmes en cuatro grupos: lo maravilloso, lo familiar, lo heroico y lo dramático.

La semiología se interesó por este problema del verosímil en la década de los sesenta. En 1968, Communications le dedica un número monográfico cuya edición en español por Editorial Tiempo Contemporáneo hemos citado más arriba. En él aportan su trabajos semiólogos tan ilustres como Roland Barthes, Gerard Genett, Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, entre otros.

14.3.2. LAS TRES CENSURAS DE LO VEROSIMIL

Lo verosímil consiste en una serie de reglas que afectan a las acciones de los personajes, en función de máximas o principios a los que pueden ser asimiladas. Son reglas que están tácitamente reconocidas por el público. Por este motivo, se considera verosímil lo que es previsible, e imprevisible lo que el espectador no puede prever. Si aparece una acción inverosímil lo hace como un golpe de fuerza de la instancia narrativa para conseguir sus fines. Si en la diégesis, las causas son las que parecen determinar los efectos, en la construcción del relato, los efectos determinan las causas.

Lo verosímil constituye una forma de censura, al restringir, en nombre de la decencia, el número de posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginables. Metz analiza tres tipos de censura a nivel de producción: La censura política, o la censura propiamente dicha; la censura económica, que actúa en función de las necesidades de rentabilidad. Funciona a través de las instituciones y opera a nivel de filme. Y la censura ideológica o moral, que no parte de las instituciones sino de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas. Esta censura es la que hace que el cineasta restrinja el campo de lo decible y evite modos que "las censuras institucionales no habrían reprimido en absoluto"(20).

Esta tercera censura afecta a la forma del contenido; las institucionales, por su parte, implican a la sustancia del contenido. En las restricciones que fomenta la censura de lo verosímil, gravita lo ideológico y lo político.

14.3.3. OBRA CERRADA Y OBRA ABIERTA EN FUNCION DE LO VEROSIMIL

Entiende Metz por obra cerrada, aquella que respeta y transmite lo verosímil puro y que, por tanto, no enriquece el conjunto del decir. Por el contrario, será obra abierta la que traiciona en mayor o menor medida lo verosímil.

Hay extrañas fuerzas que se unen sobre la posibilidad de decir lo no dicho. A veces se encuentra en un filme un gesto o elemento cotidiano y se le recibe como lo nunca visto. Se trata de lo verdadero interior a la obra artística en relación con el conjunto de las obras, con la historia de los filmes.

14.3.4. LO VEROSÍMIL COMO "EFECTO DE CORPUS" Y COMO "EFECTO-GENERO"

Lo verosímil se relacionan con los textos puestos que éstos tienden siempre a segregar una opinión pública por su convergencia. Lo verosímil se establece en función de los filmes ya producidos. Es un producto que surge más que de la verdad, de los filmes anteriores, es decir, depende mucho de los filmes realizados anteriormente. A esto se le llama el "efecto de corpus". Da lugar a una forma de censura. Lo verosímil actúa como una organización del contenido y sus cambios y evolución son función del sistema de verosimilitud anterior.

El efecto-género es una variante del "efecto corpus", en el que lo verosímil se produce por el conjunto de una serie de filmes próximos por su expresión y su contenido. El "efecto-género" permite establecer un verosímil propio de un género particular. Es cierto que los grandes géneros llegaron a autorregularse en relación a ellos mismos y, por tanto, a renunciar a lo verosímil. Según Metz, en ello va implícito todo un juego estético de enorme refinamiento, destinado a producir en el espectador "alguno de los placeres estéticos más vivos que existen", placeres de complicidad, de comparaciones, etc. Sin embargo, la obra verosímil por excelencia "vive su convención con mala conciencia". Intenta convencerse a sí mismo y a los espectadores que las convenciones no son leyes de discurso sino consecuencia de la misma manera de producirse la realidad. Las famosas "leyes del género" sólo son válidas dentro del mismo género, y únicamente tienen sentido de verosimilitud en el conjunto de filmes que le pertenecen.

14.4. DENOTACION Y CONNOTACION EN FILMOSEMIOLOGIA

14.4.1. DENOTACION Y CONNOTACION

En Semiología suele definirse la denotación como la indicación que se desprende de la relación directa entre un significante y un significado. El significado denotado sería aquel contenido reconocido de forma unívoca, tanto por el emisor como por el receptor. Según Eco sería "la referencia inmediata que el código asigna a un término en una cultura determinada"(21).

La connotación se define como todo aquel cúmulo de significados que la presencia del signo denotado contribuye a evocar en el receptor. Según Eco es "la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario"(22).

La diferenciación en lingüística entre denotación y connotación se debe a Louis Hjelmslev que llama denotación al sentido literal y por connotación el "sentido simbólico" y que Metz denomina "segundo sentido". Aunque la diferenciación de dos estratos de significación es muy antigua, Hjelmslev ha reformulado en términos rigurosamente lingüístico su tratamiento y le ha dado operatividad.

14.4.2. ANTECEDENTES EN ICONOLOGIA

En Erwin Panofsky encontramos un precedente de esta diferenciación de estratos de significación superpuesto aplicado al campo de los lenguajes icónicos, en la distinción que hace entre iconografía e iconología, y que tratamos en el capítulo sobre semiología del arte. Con esta distinción en la obra de arte de varios estratos de significación, reconoce a la vez varios modos de descripción y, por tanto, varias áreas especializadas de investigación. Ya vimos cómo distinguía, en primer lugar, el asunto primario o natural que daba lugar a la descripción preiconográfica. Un segundo estrato lo constituía el asunto secundario o convencional. En tercer lugar habría que aislar el contenido o significado intrínseco. Su objetivo era el descubrimiento y la interpretación de valores simbólicos, que debería ser estudiado por la iconología.

14.4.3. DENOTACION Y CONNOTACION EN EL FILME

En todos los ensayos que componen la segunda parte de la obra que estamos analizando, Ensayos sobre la significación en el cine, investiga Metz el tema de la denotación y connotación en el cine, incluido su primer trabajo.

Tanto en semiología general como en semiología literaria, el estudio de la connotación ha sido estudiado profundamente, puesto que en ella conflúan configuraciones fundamentales de valor simbólico. Roland Barthes, en sus Elementos de semiología, considera que "el dominio común de los significados de connotación, es el de

la ideología". Metz ilustra la riqueza expresiva de las connotaciones comparando una novela de Proust con un libro de cocina, y el cine de Visconti con un documental quirúrgico. El significante de la connotación está constituido por el conjunto de la denotación, es decir, por su significante más su significado.

En su trabajo incluido en Ensayos... con el título de "Problemas de denotación en el filme de ficción", presentado por Metz a la Conferencia Internacional Preparatoria sobre los problemas de semiología, en Kazimierz, Polonia, en el año 1966, expone que la significación cinematográfica opera a dos niveles: al nivel de la relación significantes-significados de denotación y al nivel de la relación significantes-significados de connotación.

En su análisis considera que la denotación en cine está motivada a través de la analogía perceptiva. Pero que la motivación de la connotación es parcial, y la define como "desborde motivado" que consiste en el acrecentamiento de la denotación en un suplemento de sentido, en un desbordamiento del sentido denotado pero "sin contradecirlo ni ignorarlo" (23). Precisamente, de este hecho se desprende el carácter doblemente expresivo del cine: expresivo en tanto que técnica de denotación, en tanto que vehículo semiológico reproductor de la natural expresividad, y expresivo en tanto que conjunto de connotaciones.

Realiza también Metz en este ensayo un análisis de carácter diacrónico sobre este tema y formula la hipótesis de que la denotación podría elevarse al nivel de la connotación para espectadores de distintas épocas. Cita como ejemplo la indumentaria de los via-

jeros del filme de Lumiere La llegada de un tren , de valor estrictamente denotativo para los espectadores contemporáneos del filme y connotativo para el espectador actual, en cuanto que evoca una época. Este estudio diacrónico adquiere una gran importancia al ser aplicado a la génesis de los ordenamientos codificados del lenguaje del cine. Lo que en los primeros momentos eran simples figuras al servicio de la intriga, y por tanto, de valor puramente connotativo, gracias a un "vasto desplazamiento semiológico", llevaron a "un enriquecimiento, una organización y codificación de la denotación, terminando con el reino exclusivo de la analogía icónica como medio de denotación"(24).

14.4.4. OTRA VEZ LA CONNOTACION

Metz modifica y enriquece sus ideas sobre el problema de la connotación en el cine en su escrito "La connotation de nouveau", incluido en su libro Essais sur la signification, II , publicado por primera vez en España en 1976 con el título de "Otra vez la connotación"(25).

En este ensayo de capital importancia, Metz apuesta por un significante de connotación autónoma. Su propuesta se formula de la siguiente manera: contrariamente a la significación dominante en semiología, "del significante de connotación como suma mecánica o adición del significante y del significado de denotación", propone admitir que la connotación, lo mismo que tiene sus propios significados, tiene también sus propios significantes. Esto supone corregir las teorías de Hjelmslev.

Reconoce, en primer lugar, la pérdida de "centralidad" de la noción de connotación para la semiología del cine a partir de la afirmación de la pluricodicidad y la pérdida de interés metodológico de la bipartición. Después reivindica la existencia, al menos teórica, autónoma de los significantes de connotación, que sólo al nivel de la materia coincidirían y se confundirían con los significantes de la denotación. Al nivel fílmico declara que "el significante de la connotación se establece por encima de la serie completa de la figuración analógica (denotación), la cual es investida por el significante de la connotación, y ésta se adhiere a los objetos denotados. Este hecho se localiza a nivel de filme en el acto de filmación e interviene en los códigos analógicos. Pero existen maneras diferentes de filmarlo sin impedir su identificación, lo que equivale a las variedades, no pertinentes en denotación pero sí en connotación, de las que hablaba Hjelmslev. Son estas maneras de filmarlo, significantes de connotación pero sin perder por ello su carácter de significantes de denotación. Ambos se interpretan sin llegar a confundirse.

En el análisis de este planteamiento nuevo sobre la connotación que hace Metz, Roger Odin establece el esquema de las tres estructuras que son propuestas, según su criterio, de la siguiente manera:

ESTRUCTURA Nº 1

connotación	significante	significado
	operación de selección	
denotación	significante	significado

ESTRUCTURA N° 2

connotación

significado
significante

operación de selección

denotación

significante	significado
--------------	-------------

ESTRUCTURA N° 3

connotación

significado
significante

operación de selección

denotación

significante	significado
--------------	-------------

Concluye Odin que la pareja denotación-connotación es una pareja de conceptos extremadamente discutibles. Las discusiones se formulan en torno a tres problemas: la separación denotación-connotación, la anterioridad de la denotación y los peligros ideológicos de la noción misma de denotación.⁽²⁶⁾.

14.5. LA "GRAN SINTAGMATICA"

14.5.1. LA SINTAGMATICA, LO SINTAGMATICO Y LA SINTAXIS

Estos tres conceptos se interrelacionan, pero no deben ser confundidos. La sintagmática es el estudio; lo sintagmático es lo que hay que estudiar; la sintaxis es -decía Saussure- un aspecto de la dimensión sintagmática de todo lenguaje⁽²⁷⁾. La sintagmática es un concepto más amplio que la sintaxis.

El trabajo del semiólogo consiste en intentar dar a este nivel de producción de sentido un auténtico estatuto teórico, es decir, describir de la forma más sistemática posible el conjunto de las figuras de montaje que intervienen en los filmes. Como esta estructuración concierne a las grandes unidades que se sitúan sobre el eje sintagmático temporal, Christian Metz ha propuesto denominar al resultado de esta investigación "Gransintagmática".⁽²⁸⁾.

14.5.2. TEXTOS DE METZ SOBRE LA "GRAN SINTAGMATICA"

La construcción de la "gran sintagmática" ha sido expuesta por Metz en una serie de tres textos que se corrigen y se complementan los unos a los otros. Del primero "La grande syntagmatique du film narratif"⁽²⁹⁾ hay varias traducciones en castellano. El segundo, es "Un problème de sémiologie du cinéma"⁽³⁰⁾, y el tercero lleva por título "Problèmes de dénotation dans le film de fiction: contribution à une sémiologie du cinéma"⁽³¹⁾.

Muchas de las cuestiones tratadas en estos textos los aprovecha Metz para dos trabajos más del libro que comentamos. Por una parte, sirve de modelo para el ensayo "Cuadro de los "segmentos autónomos" del filme *Adie Philippine*, de Jaques Rozier (primer capítulo de la tercera parte, pp. 229-264); por otra, para elegir el corpus de análisis para "El cine moderno y la narratividad" (primer capítulo de la cuarta parte. pp. 275-336).

14.5.3. LA SINTAXIS EN LA SEMIOLOGIA DEL CINE

En la época del "cine lengua" pudimos ver que hubo un intento de formalización de una sintaxis cinematográfica, de carácter normativo y bastante rígida. Tradición que fue seguida por los "gramáticos" del cine como un ente intermedio entre el léxico y la morfología. En esta tendencia, también observamos el progreso que supuso la obra de Mitry.

Sobre el papel de la sintaxis en los comienzos del desarrollo de la semiología del cine, Metz afirmaba que un estructuralismo filmolingüístico no puede ser sino sintáctico⁽²⁾).

Metz admite una serie de niveles sintagmáticos posibles de análisis, tomando como referencialo que consideraba el código más importante y privilegiado en el conjunto de las codificaciones específicas: El código de la gran sintagmática de la banda de imágenes, cuyo estudio coincide en el tiempo a las elaboraciones que realizó Pasolini sobre la sintaxis.

14.5.4. DEFINICION DE LA "GRAN SINTAGMATICA"

Metz define la gran sintagmática de la banda de imágenes como los "ordenamientos codificados y significantes al nivel de las grandes unidades del filme con abstracción del elemento sonoro y hablado". El término marca la diferencia con los análisis de otros niveles de magnitud(33).

14.5.5. PROBLEMAS METODOLOGICOS

Para acometer el estudio de la gran sintagmática, lo primero que debe hacerse es constituir un "corpus" de filmes y seccionar cada filme secuencia a secuencia para determinar las distintas unidades de planos que los comportan. Como esta operación no puede hacerse con todos los filmes que existen, es necesario trabajar con un número limitado de filmes, constitutivos de un micro-corpus, elegidos intuitivamente por su valor ejemplar al nivel de estudio. El micro-corpus debe ampliarse poco a poco, para descubrir la mayor cantidad de unidades diferentes posibles. Después de cierto tiempo, se constata que lo añadido de otros filmes al micro-corpus conduce al descubrimiento de nuevas construcciones.

Christian Metz ha descubierto que hay ocho tipo secuenciales, suficientes para describir el conjunto de los filmes que ha reunido, y sometiendo otros filmes a la prueba del análisis, ha constatado que no aparece ninguna otra construcción sintagmática nueva. Considera entonces que el corpus es representativo, y este corpus recibe el nombre de "saturado".

Los tipos de secuencias descubiertas por Metzhan sido analizadas, estudiadas y aplicadas al análisis de filmes por algunos de sus discípulos. Alguno de estos estudios aporta una nueva luz sobre su interpretación como el que incluimos a continuación.

14.5.6. TIPOS DE "SEGMENTOS AUTONOMOS"

Para el estudio de los tipos sintagmáticos o "segmentos autónomos", seguimos a Roger Odin que los ha analizado. Para describir esta organización en secuencias, Metz ha recurrido, una vez más, a la conmutación. Odin, ha reformulado los principios de análisis de Metz, simplificándolos en función de los avances posteriores a sus primeros escritos. Poner en práctica la conmutación es constituir un paradigma; y un paradigma es una clase de conmutación. Estudiar el montaje desde esta perspectiva es constituir el paradigma de las distintas combinaciones de planos, de las distintas secuencias encontradas en el corpus de los filmes considerados. Además, como toda secuencia es siempre una combinación sintagmática (una serie de fotogramas, una serie de planos), puede decirse que el análisis del código del montaje consiste en constituir un "paradigma de sintagmas".

Metz propone llamar "segmentos autónomos" a las distintas construcciones sintagmáticas y denominar con el término "secuencia" a una configuración especialmente trabajada, precisamente, de las relaciones secuenciales. Conviene precisar los criterios de pertinencia que permiten localizar a los distintos segmentos autónomos. Simplificando el mecanismo, Odin resume el análisis de Christian Metz.

Metz expone tres grandes principios de segmentación: En el análisis del filme puede considerarse como un segmento autónomo el pasaje del filme que no sea interrumpido por un cambio importante en el curso de la intriga, ni por un signo de puntuación, ni

por la sustitución de un tipo de sintagmática por otra.

Metz distingue seis tipos sintagmáticos según los siguientes criterios:

PRIMER CRITERIO: el hecho de que la construcción afecte a uno o varios planos. En el interior de las construcciones basadas sobre un solo plano funcionan de manera autónoma (categoría llamada de los "planos autónomos". Metz distingue dos subconjuntos: el "plano secuencia": en este plano secuencia todo un momento de la acción es ejecutado en un solo plano (aunque este plano sea fijo o comporte movimientos de cámara); y las "inserciones", que son los planos que se inscriben en una continuidad y que se rompen para introducir una comparación, un símbolo, una explicación o para hacer leer un fragmento de comentario o de diálogo (los intertítulos).

Los demás criterios conciernen a las construcciones que comportan más de un plano.

SEGUNDO CRITERIO: el hecho de que la construcción afecte o no a la temporalidad.

Si dos construcciones no afectan a la temporalidad, tenemos el "sintagma seriado": enumeración lógica de ejemplos que envían a un mismo tema (por ejemplo: serie de planos trasladando de la noción de guerra a la de tranquilidad), y el "sintagma paralelo": alternancia entre dos series temáticas (por ejemplo: pasando de la vida de la ciudad a la vida del campo).

TERCER CRITERIO: trata de las diferentes maneras de operar la relación temporal:

Una primera distinción permite oponer las construcciones que afectan a las relaciones temporales de simultaneidad, los "sintagmas descriptivos", a las construcciones que afectan a las relaciones temporales de consecución, los "sintagmas narrativos".

CUARTO CRITERIO: el número de series afectadas.

Si la relación de consecución se produce entre elementos que pertenecen a varias series, tenemos el "sintagma narrativo alterado" (por ejemplo: plano de los perseguidores, plano de los perseguidos). Y si pertenecen a la misma serie: "sintagmas narrativos lineales" (ejemplo: un mismo personaje es perseguido durante varios planos).

QUINTO CRITERIO: construcciones compactas o no compactas.

Las acciones constitutivas de un sintagma narrativo lineal pueden aparecer sin hiatos. Se tiene entonces una construcción que da la ilusión de una continuidad espacio-temporal: es la "escena"; o sin hiato, y tenemos entonces la "secuencia".

SEXTO CRITERIO: estos hiatos pueden estar organizados o no estarlo.

Esto es lo que distingue a la "secuencia ordinaria" de la "secuencia por episodios", en la cual una acción que tiene una cierta extensión (por ejemplo: la subida del río por los tramperos), se descompone en una serie cronológica de breves episodios (el paso del tren, la velada alrededor del fuego, el ataque de los indios, la pelea sobre la balsa, etc.), unidos unos a otros por los efectos ópticos (fundidos, encadenados, etc.) que aseguran la fijación de la estructuración de la secuencia.

Este análisis demuestra que el código del montaje puede describirse como un conjunto de combinaciones sintagmáticas de planos que adquieren su sentido por las relaciones de unos con otros: el conjunto de las combinaciones sintagmáticas entre las que el cineasta debe elegir cuando realiza un filme o, si se pone en la perspectiva del espectador, el conjunto de las distintas combinaciones de planos la puesta en relación de las cuales crea sentido en el funcionamiento de los filmes. Estas combinaciones constituyen un sistema organizable en una estructura jerarquizada presentable bajo la forma de lo que los lingüistas llaman "árbol sintagmático". (34).

14.5.7. LOS LIMITES DE LA "GRAN SINTAGMATICA"

La gran sintagmática sólo funciona a nivel de lo que los teóricos engloban generalmente con la noción de "montaje". Constituye un código, pero no todos los códigos del montaje. Sólo se refiere a la banda de imágenes pero no da cuenta de los problemas de los racords entre los planos, ni de la duración y del ritmo de los planos, ni de las relaciones micro o macro sintagmáticas entre las unidades inferiores o superiores de los segmentos autónomos, todos ellos son niveles de funcionamiento que reclaman igualmente un análisis sistemático.(35).

El propio Metz reconocía que esta versión de la gran sintagmática estaba lejos de ser definitiva. Para Metz se trata de un código de montaje muy determinado y en sus trabajos posteriores ocupa un lugar menos importante.

14.5.8. ANALISIS SINTAGMATICOS DE FILMES

Metz realiza un análisis con este método del filme de Jacques Rozier, 'Adieu Philippine', y establece el cuadro general de la gran sintagmática que reflejamos a continuación. Contiene una gran cantidad de propuestas metodológicas, sobre todo en lo que se refiere al establecimiento de pertinencias para la delimitación tipológica y a los modos de puntuación que unen los diferentes segmentos: la yuxtaposición ordinaria, un procedimiento óptico y el montaje seco con efecto.

En la línea de Metzz, Adriano Apra y Luigi Martelli, estable-

cieron las "Premisas sintagmáticas para un análisis de 'Viaggio in Italia'", de Rossellini"(APRA, MARTELLI. 1967), sobre un fragmento del mismo. Además de analizar los segmentos autónomos de la gran sintagmática, establecieron unidades más pequeñas y más grandes que estos fragmentos.

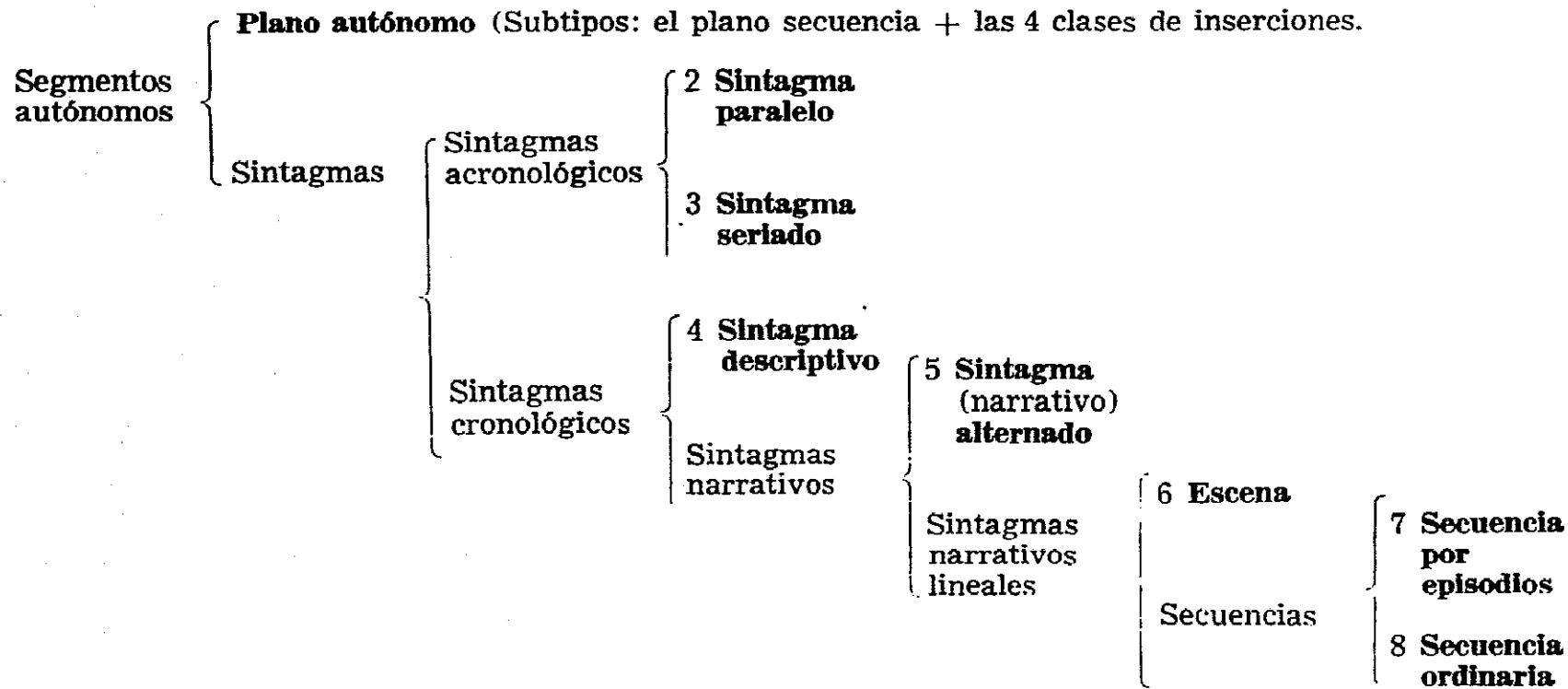
Otro importante semiólogo francés, Raymond Bellour, autor de "L'Analyse du filme", París, 1980, Albatros, realizó un análisis de gran interés metodológico, sobre unas secuencias de "Los pájaros", de Hitchcock. Se trata del análisis de un segmento autónomo de seis minutos y quince segundos, con ochenta y cuatro planos y llega a establecer el carácter simétrico de la "rima" en la secuencia. Defendía una tesis general según la cual esta secuencia estaba ordenada por una estructura formal de simetría entre la ida y la vuelta.

El cuadro general de la gran sintagmática de la banda de imágenes es el siguiente: (36)

Cuadro general de la gran sintagmática de la banda de imágenes

En negrita: los tipos sintagmáticos localizables desde el comienzo en los films (método inductivo), pero que vuelven a encontrarse al final en el sistema (método deductivo), es decir, los 8 grandes tipos sintagmáticos.

Cada uno lleva el mismo número que tenía en el artículo.



Una descripción resumida de los "segmentos autónomos" del filme, de la clasificación sintagmática de Metz, la incluyen Llínas y Maqua en su obra El cadaver del tiempo . Tiene el valor de precisar la definición y extensión de cada segmento autónomo. Por ello la incluimos a continuación (37).

14.5.9. CLASIFICACION DE LOS SEGMENTOS AUTONOMOS

1) La primera distinción entre PLANOS AUTONOMOS Y SINTAGMAS es pertinente refiriéndose al número de planos de los distintos segmentos: los PLANOS AUTONOMOS constarían de un solo plano y los SINTAGMAS serían aquellos segmentos autónomos que constaran de más de un plano.

2) Dentro de la categoría de los PLANOS AUTONOMOS la distinción entre PLANOS SECUENCIA e INSERTOS tiene como pertinencia la unidad de acción. Mientras el PLANO SECUENCIA se define como toda una escena tratada en un solo plano y es la unidad de acción la que da al plano su "autonomía", los INSERTOS se definen por su estatuto de "interpolaciones sintagmáticas", hallándose ausente de ellos el carácter de "unidad de acción".

3) Dentro de la categoría de SINTAGMAS se escoge como primer rasgo pertinente la presencia o ausencia de "cronologicidad". Serán SINTAGMAS ACRONOLOGICOS aquellos en los cuales las relaciones temporales entre los hechos presentados en sus diferentes imágenes o planos no aparezcan precisadas en el filme. Por el contrario serán SINTAGMAS CRONOLOGICOS aquellos en que dichas relaciones temporales sí estén precisadas.

4) Los SINTAGMAS ACRONOLOGICOS se dividen en SINTAGMAS PARA-

LELOS Y SINTAGMAS FRECUENTATIVOS, tomando como pertinencia la presencia de varias series de planos o una sola. Serían SINTAGMAS PARALELOS aquellos constituidos por la alterancia de dos series de planos sin ninguna relación en el plano de la denotación pero cuya alternancia produce unos ciertos efectos "simbólicos" (el llamado "montaje paralelo"). Serían SINTAGMAS FRECUENTATIVOS aquellos constituidos por una única serie de planos.

5) Sin embargo los SINTAGMAS FRECUENTATIVOS resultan ser aquellos de definición más difícil. Conviene detenerse un poco en las palabras de Metz. El sintagma frecuentativo "pone ante nuestros ojos un número indefinido de acciones particulares que sería imposible abarcar con la mirada, pero que el cine "comprime" hasta ofrecérmola en forma casi unitaria", afirma Metz⁽³⁸⁾. Contiene significantes redundantes (procedimientos ópticos, música..) pero el significante distintivo, debe ser buscado en la sucesión apretada de imágenes repetitivas. "El carácter vectorial del tiempo que es propio de lo narrativo tiene tendencia a debilitarse e, incluso, a desaparecer (retornos cíclicos)"⁽³⁹⁾. Atendiendo a los significados puede distinguirse entre FRECUENTATIVO PLENO que engloba todas las imágenes en una gran sincronía en cuyo interior deja de ser pertinente la vectorialidad del tiempo, el SEMIFRECUENTATIVO constituido por "una serie de pequeñas sincronías que traducen una evolución continua y lenta (un proceso psicológico en la diégesis, por ejemplo) en que cada flash se siente como extraído de un grupo de otras imágenes posibles y correspondientes a un estadio del proceso; pero en relación con el conjunto del sintagma cada imagen va a colocarse en un lugar sobre el eje del tiempo: la

estructura frecuentativa no se despliega, pues, en la escala del sintagma entero sino solamente en cada uno de sus estadios"

Por último, "el SINTAGMA SERIADO consistiría en una sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidad (escenas de guerra, por ejemplo); ninguno de estos hechos es tratado con la amplitud sintagmática a que hubríera podido aspirar; uno se contenta con alusiones. Hay aquí equivalente fílmico de la conceptualización"⁽⁴⁰⁾.

6) Los SINTAGMAS CRONOLOGICOS se dividen atendiendo al significado de la denotación temporal. El significante es siempre linealmente consecutivo, pero no así el significado. Se llamarán SINTAGMAS NARRATIVOS aquellos en los que se corresponda el carácter consecutivo (lineal o no) del tiempo en los planos del significante y del significado. Se llamarían SINTAGMAS DESCRIPTIVOS aquellos en los que a una consecutividad temporal en el significante de las imágenes o planos corresponda una simultaneidad en el significado. La sucesión de imágenes en la pantalla corresponde únicamente a coexistencias espaciales en los hechos presentados (ejemplo: descripción de un paisaje).

7) Los SINTAGMAS NARRATIVOS pueden ser lineales o no según consten de una o de dos o más series de planos diferentes al menos en el plano de la denotación narrativa. Si hay dos series (como en el caso del SINTAGMA PARALELO) cuyos planos se alternan a lo largo del sintagma de modo tal que en el interior de cada serie las relaciones temporales son de consecutividad pero que entre las dos series tomadas en bloque la relación temporal sea de simultaneidad (alternancia de las imágenes-simultaneidad de los hechos) entonces estamos en presencia de un SINTAGMA ALTERNADO. Si

hay una única serie de planos en relación temporal de consecutividad lineal, estamos en presencia de un SINTAGMA NARRATIVO LINEAL.

Poco después de elaborar su clasificación, Metz incluyó el SINTAGMA ALTERNADO y el SINTAGMA PARALELO, junto con un nuevo sintagma denominado SINTAGMA ALTERNATIVO, en la categoría común de SINTAGMAS ALTERNANTES. Serían ALTERNANTES todos los sintagmas constituidos por dos series de imágenes que "no descansan ya sobre la unidad de la soca narrada, sino sobre la unidad de la narración que mantiene juntas líneas diferentes de acción" (41). Sería ALTERNATIVO si a la alternancia de los significantes correspondiera la alternancia diegética como en el caso de un partido de tenis encuadrando en cada momento el jugador que golpea la pelota (hay, pues, consecutividad en el plano de la denotación temporal del significado). Sería ALTERNADO, como hemos visto, si a la alternancia de los significantes corresponde la simultaneidad diegética en el plano de la denotación temporal (como una escena entre perseguidores y perseguidos). Sería PARALELO si a la alternancia de los significantes no correspondiera ninguna relación temporal de los significados.

8) Los SINTAGMAS NARRATIVOS LINEALES se dividen escogiendo como pertinencia la continuidad o no continuidad de sus relaciones temporales consecutivas. A la continuidad corresponde la ESCENA, llamada así porque es el único sintagma cinematográfico semejante a la "escena" teatral o de "la vida misma". El significante es fragmentario pero el significado se siente como unitario (unidad de acción). A la discontinuidad corresponde la SECUENCIA, que es la unidad más específicamente fílmica. En ella hay hiatos die-

géticos (en la acción) reputados como insignificantes en el plano de la denotación. Esto es lo que diferencia a estos hiatos de aquellos que destaca el "fundido en negro" (o cualquier otro procedimiento óptico) entre dos segmentos autónomos: estos últimos son reputados como sobresignificantes (no se nos dice nada, pero se sugiere que habría mucho que decir). En la SECUENCIA, al contrario que en la ESCENA, no coinciden el tiempo fílmico y el tiempo podiegético.

9) La SECUENCIA puede dividirse en SECUENCIA ORDINARIA Y SECUENCIA A FLASHES según la calidad de la organización de la discontinuidad. La discontinuidad no está organizada en la SECUENCIA ORDINARIA, sí lo está en la secuencia a FLASHES. En esta última, la secuencia alinea un cierto número de breves escenas separadas entre sí por algunos efectos ópticos; ninguna de estas escenas es tratada con toda la amplitud sintagmática que hubiera podido tener. (Ejemplo: la secuencia de CITIZEN KANE que presenta el deterioro progresivo de las relaciones afectivas entre Kane y su primera mujer.)

A estos sintagmas añade Metz otro, el SINTAGMA SERIADO, consistente en "una sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidad (ejemplo: escenas de guerra)"(42). En este sintagma, semejante al frecuentativo, Metz encuentra una ausencia del carácter vectorial del tiempo narrativo propia de la secuencia a flashes.

Se le critica a Metz que esta clasificación sea excesivamente empírica, y que por ello pierda valor sistemático y lógico. La

elección de la pertinencia es tan justificable como otras posibles y, además, cambia injustificadamente de pertinencia al cambiar de clasificación.

Roger Odin ha expuesto diversos reparos a la gran sintagmática de Metz, como el haberse establecido a partir de un corpus de filmes narrativos clásicos, de un periodo determinado (hacia los años 1930 a 1955) fecha de la aparición de la "nueva ola". Por este motivo. Odin considera que la gran sintagmática solamente es "un" código de montaje, y por tanto, un sub-código.⁽⁴³⁾.

Estos análisis sobre las relaciones micro o macro-sintagmáticas, han sido continuados por R. Bellour en su libro "L'Analyse du film", en el capítulo "Segmentos/Analiser"⁽⁴⁴⁾.

14.6. CINE, NARRATIVIDAD Y SEMIOLOGIA

Sobre la mayoría de los ensayos que componen este primer libro de Metz, gravita un tema capital: el de la "narratividad" del filme. No hay duda de que era una de sus obsesiones en esta primera etapa de la filmosemiología; pues con una perspectiva semiológica, se ocupa de este tema en los siguientes textos: "Notas para una fenomenología de lo narrativo" (Parte I, cap. 2, del Otoño de 1966), "El cine: ¿Lengua o lenguaje?" (II, 3, de 1964), "Algunos aspectos de semiología del cine" (II, 4, de 1966), "Problemas de denotación en el filme de ficción" (II, 5, Septiembre de 1966) y en "El cine moderno y la narratividad", (IV, 8, de Diciembre de 1966).

André Gaudreault (45) ha realizado un estudio de los valores del empleo de esta palabra por Metz en esta obra y vamos a seguirlo aquí para analizar también las relaciones que establece el autor sobre las relativas al cine y la narratividad y su análisis semiológico.

14.6.1. HIPOTESIS SOBRE LA REFLEXION NARRATOLOGICA

En el ensayo iniciático de Metz, "El cine: ¿lengua o lenguaje?", incluye un apartado que es un primer acercamiento a la narratividad del filme y su "logomorfismo" (46) cuyo título es "Un lenguaje sin lengua: la narratividad del filme". En estas páginas destaca, en primer lugar, la influencia de los espectadores en lo que llama la "fórmula mágica", que consiste en llamar "filme"

a una gran unidad que nos cuenta una historia. Ir al cine, afirma Metz, es "ir a ver esa historia". Más adelante considera que no hubiera podido ser de otro modo, porque el mecanismo semiológico del cine lo hubiera impedido. "Era necesario que el cine -nos dice- fuera un buen relator que tuviera la narratividad bien asegurada al cuerpo" (47). Con esta afirmación Metz parece encontrar un elemento consustancial entre cine y narración, pero no es así; en un trabajo posterior establecerá las diferencias entre uno y otra.

Más adelante establece una íntima relación entre montaje y narratividad. En el cine todo sucede como si una corriente de inducción enlazase las imágenes entre sí; por ello, para Metz, el montaje y la narratividad son consecuencia de esa corriente de inducción "que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en lenguaje" (48).

Pero ¿fue Metz el primero en tratar de las relaciones entre cine y narración? Gaudreault, en su ensayo citado rastrea el uso del término narratividad en el libro de Metz y propone interesantes hipótesis. Para él es evidente la influencia de Albert Laffay en Metz, con su obra Lógica del cine, en especial el capítulo 3, titulado "El relato, el mundo y el cine". Antes que Metz, Laffay hablaba ya, en el campo del cine, del "punto de vista", de la "narración, y utilizaba expresiones como "función recitante", "centro de perspectiva", "centro permanente de la visión" y "perspectiva ocular".

Gaudreault opina que las teorías de Laffay han influido en buena parte del proyecto semiológico de Metz, al menos en la vertiente narratológica.

Pero esta influencia de Laffay sobre Metz no es absoluta. En su primer escrito de 1964, como hemos visto, Metz ya se interesaba por la propiedad narrativa del filme, el mismo año en que apareció el libro de Laffay, aunque pudo haber leído los artículos que componen el libro cuando fueron publicados en la revista Les temps moders, aunque el mismo Metz confiesa que por aquellos años no leía esta revista. Gaudreault hace resaltar una modificación en este primer trabajo de Metz. Cuando lo publicó en 1964 no menciona ni una sola vez a Laffay, sin embargo, cuando lo incluye en el primer volumen de "Ensayos", en 1968, aparece el nombre de Laffay en la conclusión. Gaudreault deduce de ello que entre febrero de 1964 y mayo de 1965 (fecha de la aparición del libro de Laffay) la influencia de este último aparece en la gestación de la semiología del cine.

14.6.2. PRIMER EMPLEO DEL TERMINO "NARRATIVIDAD"

En 1964, la revista Communications publica en su número 4 un conjunto de trabajos entre los que se encuentran el primer ensayo de Metz, que estamos analizando. Parece que Metz ha sido quien por primera vez ha utilizado la palabra "narratividad" en relación con el cine. Pero en este mismo número también la emplea Claude Bremond para referirse a cualquier vehículo en que pueda encontrarse. También aparece en este número la palabra "diégesis", de gran importancia en los trabajos de Metz.

14.6.3. "NARRATIVIDAD INTRINSECA" Y "NARRATIVIDAD EXTRINSECA"

André Gaudreault quiera demostrar, en el artículo que estamos comentando, no sólo que Metz fue el primero en aplicar el término narratividad al campo del cine, sino también que lo hace con diversos sentidos. Los diccionarios franceses recogen esta palabra por primera vez en 1975, y la definen, basándose en el artículo de Greimas "Eléments d'une grammaire narrative", publicado en 1969(49). La palabra se define, en términos de semiótica literaria, como: "Conjunto de los rasgos que pertenecen al relato". Pero Metz se había anticipado en varios años a Greimas en el empleo de ella. En su rastreo del empleo de la palabra "narratividad" por Metz, Gaudreault descubre que en el primer artículo de aquél, "El cine: ¿lengua o lenguaje?" se encuentra el empleo de la palabra "narratividad" en seis casos. Y le llama la atención que la primera vez que la usa sea para titular un apartado del artículo: "Un lenguaje sin lengua: la narratividad del filme" (50) y precisa después que en los otros cinco casos no se emplea siempre con el sentido que la definen los diccionarios.

Metz utiliza la palabra narratividad con dos significados distintos, a los que Gaudreault distingue como referidos a "narratividad intrínseca" y "narratividad extrínseca". La primera vez que aparece se refiere a la "narratividad intrínseca", entendida como "una facultad de conexión de los materiales de la expresión, de los cuales algunos pueden considerarse como intrínsecamente narrativos". La otra acepción, más generalmente empleada por Metz

desde 1964, la tradicional greimesiana, la llama "narratividad ex rínseca", que concierne a los contenidos narrativos, independientemente de la materia de la expresión.

14.6.4. FENOMENOLOGIA DEL RELATO

El segundo artículo de la primera parte de 'Ensayos' lleva por título "Notas para una fenomenología de lo narrativo". Tras una alusión al apogeo que habían alcanzado los estudios estructurales del relato, gracias a los trabajos de Propp, Lévi-Straus, Greimas, Barthes, etc., Metz se propone ahora hacer una reflexión sobre el tema. Para ello recuerda que si el relato puede analizarse como una sucesión de predicaciones, es porque fenoménicamente constituye una sucesión de acontecimientos.

A la pregunta: ¿En qué se reconoce un relato, con anterioridad a todo análisis?, Metz responde fijando los siguientes rasgos: tiene un comienzo y un fin, es una secuencia temporal (con dos tiempos, el de lo narrador y el del relato), y donde la descripción transforma un tiempo en otro y la imagen un espacio en otro, para demostrar que en el cine se dan estos rasgos y revelar algunas diferencias.

En este artículo, la palabra narratividad aparece en tres casos. El primero es para precisar lo siguiente: "Por más que el acontecimiento-narrado obedezca a una lógica no humana (calabaza transformada en carroza, etc.) o a la lógica cotidiana (relatos "realistas" de diversos tipos), de todos modos ha sido irrealizado remontando "hacia atrás", desde el momento mismo en que se lo per-

cibió como narrado.(...) El realismo tiene que ver con la organización del contenido, no con la narratividad como status, y se trata de un nivel perceptivo mediante el cual Emma Bovary no resulta menos imaginaria que el hada Madrina."(51).

Gaudreault hace ver que, de forma definitiva, Metz emplea la palabra proponiendo por primera vez en favor de la "narratividad extrínseca", la única que es citada por los grandes diccionarios.

En el mismo sentido se emplea por segunda vez la palabra en este artículo cuando adelanta que "De este modo, más allá de la diversidad de los vehículos semiológicos susceptibles de tomar a su cargo al relato, la división esencial de la secuencia que narra en enunciados actualizados (predicaciones sucesivas) -y no en más o menos asimilables al monema, a la palabra o al fonema- aparece como un rasgo constante de la narratividad"(52).

La última vez que la usa nos encontramos en presencia de una expresión, "impresión de narratividad", que no volverá a aparecer ninguna otra vez.

Toda narración es, para Metz, un discurso. Existe una instancia que irrealiza la cosa contada, que es inseparable de todo acto narrativo. Estos elementos les permiten una definición de lo narrativo en los siguientes términos: "Discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos"(53).

14.6.5. NARRATIVIDAD Y SEMIOLOGIA DEL FILME

El segundo ensayo de la segunda parte es un importante artículo que intenta desvelar la descripción y el funcionamiento de los principales signos que están presentes en el lenguaje fílmico, con objeto de examinar los problemas y dificultades que presenta la aproximación a una semiología del cine. Comienza con un apartado que lleva por título "Cine y narratividad". Al parecer, la revista La linguistique, en que apareció por primera vez, en 1966, le pidió que tratara este tema.

14.6.6. EL ENCUENTRO DEL CINE Y LA NARRACION

Es este un importantísimo artículo en el que destaca Metz el encuentro del cine y la narratividad, por el que aquél se convierte en una máquina de contar historias. Este hecho es destacable porque, a su vez, condiciona la ulterior evolución del filme como realidad semiológica.

Son varias las razones que hacen fructificar el encuentro del cine y la narración. Por una parte está la denotación y connotación que producen la percepción de la imagen móvil figurativa, por otro, la perpetua transformación que se opera en la imagen en movimiento, en una serie en cadena. Una parte importante del encuentro entre el cine y la narración se produce, por tanto, en la ficción que ofrece el cine, a través de la vía directa de la imagen en movimiento, una duración y una transformación. Hay además, una razón ontogénica. El cine surge como un espectáculo. Pero el cine sólo se convirtió en arte cuando se esforzó en desarrollar sus capaci-

dades narrativas.

El acto de relatar, afirma Metz, es, en efecto, portador de cuestiones centrales para la semiología del cine, pues: "¿Cómo significa el cine las sucesiones, las antecedencias, los hiatos temporales, la causalidad, los enlaces adversativos, la consecuencia, la proximidad o el alejamiento espacial, etc.?" (54). Especialmente preocupado por los problemas narratológicos, Metz añadirá que las "consideraciones sintagmáticas son las que conducen a la narratividad del filme. Y que: "La disposición de las imágenes - corte y montaje- nos colocan en el dentro de la dimensión semiológica del filme" (55).

Para concluir, Metz considera que "el cine, en un solo y mismo movimiento, se hizo narrativo y conquistó algunos de los atributos de un lenguaje" (56). De ahí que los llamados procedimientos fílmicos sean, en realidad, fílmico-narrativos. Por ello, propone que, sin exclusividad, el filmo-semiólogo debe dar prioridad en su estudio al filme narrativo.

14.6.7. FILME Y DIEGESIS

El último artículo de la segunda parte de Ensayos y que lleva por título "Problemas de denotación en el film de ficción", contiene uno de los trabajos más conocidos de Metz, donde se contienen ~~las~~ consideraciones eminentemente semio-narratológicas de la gran sintagmática.

Aunque el término "narratividad" sólo aparece al final del artículo, la preocupación narratológica está presente en todo él.

En su último apartado, sobre "Film y diégesis", se plantea la duda de si este ensayo suyo ha puesto en evidencia la dificultad de decidir si la gran sintagmática del filme se refiere al "cine" o al "relato" cinematográfico. Esta duda se basa en que reconoce que todas las unidades que ha conseguido clasificar se pueden localizar en el filme, pero en relación con la "intriga". Porque: "Ese ir y venir constante de la instancia de la pantalla (significante) a la instancia de la diégesis (significado) debe aceptarse e incluso erigirse como principio metódico, ya que sólo él permite la conmutación, y en consecuencia, la identificación de las unidades (=aquí, los segmentos autónomos)"⁽⁵⁷⁾.

La noción de diégesis en la semiología del cine es fundamental. Esta palabra griega significa narración y se aplicaba a una de las partes del discurso jurídico, a la exposición de los hechos. Fue Etienne Souriau quien la aplicó al cine para designar la instancia representada, el conjunto de la denotación, el relato. Pero también el tiempo y el espacio de la ficción implicados en el relato.

Hay por delante, opina Metz, dos empresas distintas y reemplazables: "por una parte, la semiología del filme narrativo tal como intentamos hacerla; por la otra, el análisis estructural de la "narratividad" misma(...) **el acontecimiento narrado que constituye un significado para la semiología de los vehículos narrativos (y, en particular, del cine), se convierte en un significado para la semiología de narratividad**"(38). . . Aquí, el término "narratología", lo adopta la semiología del cine en su acepción más greimasiana.

14.6.8. OBJETIVOS DEL ESTUDIO DEL CINE NARRATIVO

Metz se propone, como primer objetivo, actualizar las figuras significantes (relaciones entre conjunto significante y un conjuntosignificado) propiamente cinematográficas y, apoyándose en la lingüística lo consigue parcialmente, al analizar los diferentes modos de disponer los planos para representar una acción. En textos posteriores, Metz buscará otros objetivos a través de la metapsicología, para estudiar las relaciones existentes entre la imagen narrativa en movimiento y el espectador.

3.6.9. EL CINE MODERNO Y LA NARRATIVIDAD

Con un artículo que lleva el título de este epígrafe y con el que comienza la cuarta parte de Ensayos, Metz trata por última vez el tema que estamos viendo. Realiza un estudio del cine de la época para discernir en qué manera este cine se había vaciado de toda la narratividad constitutiva del filme clásico. Este tema, muy de moda entre críticos y cineastas de entonces, llegó a conocerse como el del "estallido del relato". El artículo lo publicó Metz en Cahiers du Cinéma, nº 185, diciembre de 1966.

Tras un extenso análisis de las teorías y denominaciones postuladas sobre el cine moderno (se le llamó cine de improvisación, de la "desdramatización, cine objetivo, reglado, de cineasta, de plano, de poesía), reflexiona sobre lo que esto puede significar como renovación de la "sintaxis cinematográfica".

La conclusión a la que llega es que más que una destrucción de la sintaxis del filme se produce un amplio y complejo movimiento de renovación que se manifiesta en tres evoluciones paralelas:

- 1) Abandono de algunas figuras (la cámara lenta y la acelerada).
- 2) Permanencia de otras agilizadas que no impiden reconocer la permanencia de un mecanismo semiológico profundo (el campo-contracampo, la escena, la secuencia, el montaje alternado, etc.).
- 3) Aparición de nuevas figuras que enriquecen las posibilidades expresivas del cine (59).

Hemos repasado los temas fundamentales que componen los primeros textos de Christian Metz, sobre los cuales va ha desarrollar toda una teoría sobre el sistema semiológico del filme en su siguiente obra Lenguaje y cine. Aunque la traducción que hemos manejado no contiene todos los textos de los dos tomos en francés que publicó el autor, son, sin duda, los fundamentales. No agotamos la temática tratada por Metz en ellos, pero alguno de gran interés, como el que se refiere al análisis del filme, lo estudiaremos más adelante.

En el año 1977 publicó Metz un tercer tomo de ensayos de temas básicamente lingüísticos, titulado Essais sémiotiques (60), conocido como Essais III.

NOTAS DEL CAPITULO 14

- (1). Jorge URRUTIA: "Introducción" a Lenguaje y cine opus cit. p. 13.
- (2). París, Communications, nº 4, 1964, pp. 52-90.
- (3). Véase nota 1 del capítulo 13.
- (4). J. URRUTIA: Opus cit. p. 12.
- (5). En Revue Internationale de Filmologie, nº 32/33, julio-septiembre, 1960.
- (6). Milán, Edizioni, 17.
- (7). Citado por J. URRUTIA: "Introducción" a VV. AA.: Contribuciones..., opus cit. p. 63, nota 13.
- (8). J.A. FIESCHI: "Conversación con Christian METZ sobre la especificidad del cine", en Revista de Occidente, nº 101-102, agosto-septiembre, 1971, pp. 195-212.
- (9). C. METZ: Ensayos..., opus cit. p. 187.
- (10). *Ibid.* p. 99.
- (11). Umberto ECO: La estructura ausente, Barcelona, Lumen, 1975, (2ª edición). La edición original es de 1968.
- (12). *Ibid.* p. 18.
- (13). Citado por J. AUMONT y otros: Estética del cine, Barcelona, Paidós, 1989, p. 186.
- (14). *Ibid.* p. 95.
- (15). *Ibid.* p. 96.
- (16). *Ibid.* pp. 144-145.
- (17). Christian METZ: "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en Lo verosímil, Buenos Aires, E.T.C., 1970. (Original francés de 1968).
- (18). VV. AA.: Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón, 1969.
- (19). Galvano DELLA VOLPE: Lo verosímil fílmico y otros ensayos, Madrid, Ciencia Nueva, 1967, pp. 62-78.
- (20). en "El decir y lo dicho en el cine", en Ideología y lenguaje cinematográfico, opus cit. pp. 94-85.

- (21). U. ECO: Opus cit. p. 111.
- (22). C. METZ: opus cit. p. 117.
- (23). Ibid. p. 174.
- (24). Ibid. p. 185.
- (25). Incluido en Contribuciones..., opus cit. pp. 315-330.
- (26). Roger ODIN: Cinéma et production de sens, París, Armand Colin, 1990, pp. 130-133.
- (27). Ferdinand de SAUSSURE: Curso de lingüística general, Buenos Aires, Losada, 1973 (12ª edición), p. 226.
- (28). C. Metz. Opus cit. p. 188, nota 17.
- (29). En Communications, nº 8, París, Seuil, 1966. Versión castellana: "La gran sintagmática de la banda de imágenes", en Ensayos..., opus cit. pp. 187-226.
- (30). En la revista Image et son, nº 201, París, Edition de l'Union Française des Oeuvres Laïques d'Education par l'Image et le son", enero, 1967, pp. 68-79. Versión castellana: "Algunos aspectos de semiología del cine", en Ensayos..., opus cit. pp. 146-170.
- (31). Presentado a la Conferencia Internacional Preparatoria sobre los problemas de la Semiología, Kazimierz, Polonia, septiembre 1966. Versión castellana: "Problemas de denotación en el film de ficción", en Ensayos..., opus cit. pp. 171-187.
- (32). Ibid. 226.
- (33). Ibid. p. 188.
- (34). Roger ODIN: Opus cit. p. 196.
- (35). C. METZ: Opus cit. p. 196.
- (36). Ibid. p. 264.
- (37). Francesc LLINAS y Javier MAQUA: El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativo/ideológica, Valencia, Fernando Torres Edt., 1976, pp. 77-85.
- (38). Ibid. p. 149.
- (39). Ibid. p.
- (40). Ibid.
- (41). Ibid. p. 148.

(42). Ibid. p. 149.

(43). R. ODIN: Opus cit. p. 197.

(44). París, Albatros, 1979. pp. 247-271.

(45). André GAUDREAU: "Les aventures d'un concept: la narrativité", en VV.AA.: Christian Metz et la théorie du cinéma, París, Iris, nº 10, abril, 1990.

(46). Este último término es empleado por G. Choen-Séat.

(47). Ibid. p. 76.

(48). Ibid. p. 80.

(49). En la revista L'Homme, nº 4.

(50). Ibid. p. 74.

(51). Ibid. pp. 42-43.

(52). Ibid. pp. 59-60.

(53). Ibid. p. 51.

(54). Ibid. p. 155.

(55). Ibid. p. 161.

(56). Ibid. p. 152.

(57). Ibid. p. 223.

(58). Ibid. p. 225.

(59). Ibid. p. 132.

(60). París, Klincksieck.

15. "LENGUAJE Y CINE"

15.1. INTRODUCCION

El nombre de Christian Metz queda vinculado definitivamente con su obra Lenguaje y Cine a lo que se viene llamando semiología del cine, y con mayor precisión, semiología del filme o del discurso fílmico(1); nada más lógico que su nombre quede vinculado a una disciplina de la que es fundador.

Conviene adelantar que, aunque Metz es un extraordinario lingüista, su trabajo no se reduce, como algunos le han censurado, a desplazar los términos y métodos de la lingüística al campo cinematográfico, puesto que se trata de nociones que no están ligados únicamente a las lenguas, sino que pertenecen a la semiología lo que implica una reflexión general sobre los lenguajes. En cuanto que aplicación de la semiología al filme como obra de arte, resulta extraña la irritación que ha producido su aparición a teóricos y especialistas en estética puesto que no es la primera vez que la semiología se aplica al estudio de obras de arte como nos recuerda Urrutia(2).

Lenguaje y Cine se compone de once largos capítulos en los cuales Metz corrige, amplía y unifica las teorías que sobre semiología del cine expuso en sus obras anteriores. En esta obra, tras establecer la distinción entre lo fílmico y lo cinematográfico, precisando su especificidad, concentra la mayor parte de su reflexión sobre los sistemas o variedad de sistemas que son los códigos, que si carecen del estatuto de verdaderos modelos formales (en el sentido estricto de la lógica formal) están compuestos al menos de "unidades que aspiran a la formalización".

El libro va precedido de un magnífico prólogo de Jorge Urrutia (que es también su traductor), altamente esclarecedor y útil para orientar en su lectura y comprensión, no sólo de esta obra sino también de sus antecedentes. Sintetiza los temas claves del libro, incluye una bibliografía de las obras conocidas entonces que tratan este tema de manera más o menos próxima, y termina con unas precisiones sobre vocabulario que son básicas para la correcta interpretación de la obra.

15.1.1. EL "METODO METZIANO"

Estamos de acuerdo con Roger Odin cuando opina⁽³⁾ que la obra fillosemiológica de Metz se construye por la conjunción de un triple acercamiento: un acercamiento estructural, generativo, y pragmático. Esta triple perspectiva puede apreciarse en Lenguaje y cine. Si tenemos en cuenta que se centra en lo que se entiende como un análisis de la noción de sistema, esencialmente de naturaleza tipológica, la aproximación estructural constituirá su base metodológica. Por otra parte, si la noción de sistema está en el centro del principio de pertinencia, así como por los objetivos del libro, se acerca más a una aproximación generativista que propiamente estructural. Así lo explica Metz: "El recorrido del semiólogo es paralelo, idealmente, al del espectador del filme; es el recorrido de una 'lectura' y no de una 'escritura'. Pero el semiólogo se esfuerza por explicar este recorrido en todas sus partes, mientras que el espectador lo franquea de un tirón y den-

tro de lo implícito, queriendo ante todo 'comprender el filme'; el semiólogo, por su parte, querría además comprender cómo se comprende el filme; trayecto 'paralelo' al del espectador, decíamos, pero que también lo refuerza; verdaderamente paralelo, en suma, y no confundido con él. La lectura del semiólogo es una metalectura, una lectura analítica, frente a la lectura 'ingenua' (de hecho: la lectura cultural) del espectador"(4).

Como los generativistas, un lenguaje para Metz no es sólo un conjunto de enunciados (un sistema) sino un saber sobre estos enunciados, una "competencia" cuyos procesos de comprensión quiere reproducir la gramática generativa. Finalmente, insiste Metz en esta obra sobre el hecho de que si el lenguaje cinematográfico puede describirse como una combinación de códigos, es la noción de subcódigo la que permite explicar su funcionamiento real en un momento dado de su historia. La definición que hace Metz de la noción de subcódigo, como introductores de las determinaciones externas (historicas, sociológicas, etc.) en la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico, se imponen como una noción fundamentalmente de carácter pragmático.

Ahora bien, el centro del pensamiento de Metz es de carácter estructuralista al servirse de sus instrumentos de análisis (análisis "componencial", comunicación, método "diferencial"). A través de la "pragmática" fija el "marco" dentro del cual se desarrolla este análisis, y su afirmación de "querer comprender cómo se comprende el filme" responde a una óptica propiamente generativista. Esta actitud investigadora la va a mantener Metz hasta su último y reciente libro L'énonciation impersonnelle ou le site du

film (5). En la composición de Lenguaje y Cine su pensamiento avanza de forma circular, dando constantes vueltas sobre grandes ejes de referencia, para ir aportando nuevas dimensiones, corregir apreciaciones y modelar y precisar las nociones.

15.1.2. EL USO POR METZ DE LAS TEORIAS LINGÜISTICAS

Aunque Metz desde el principio se muestra vinculado al estructuralismo, sus trabajos sobre semiología del filme ponen de manifiesto una riquísima y extensa relación con las diversas tendencias y disciplinas lingüísticas, como la lingüística funcional, la glosemática, la semiótica, la generativa, la etnolingüística, la teoría de la comunicación, etc. Aunque larga, no está de más citar las referencias a lingüistas que contiene la obra de Metz, según Odiña: Charles Bally, E. Benveniste, Claire Blanche Benveniste, Charles Beaulieux, Karl Bühler, Henri Bonnard, Eric Buyssens, Jean Cantineau, André Chevel, N. Chomsky, Marcel Cohen, Dubois (comentarista de Hjelmslev), E. Fischer-Jorgensen, los formalistas rusos, Gougenheim, A. Julien Greimas, Guillaume, Pierre Guiraud, Harris, Louis Hjelmslev, Jakobson, Kuryowicz, Labov, Samuel R. Levin, André Martinet, Matoré, Antoine Meillet, R.F. Mikus, Georges Mounin, Morris, Bernard Pottier, Luis J. prieto, Gérard Révész, Nicolas Ruwet, G. Ryle, Sapir-Whorf y su "hipótesis", Ferdinand de Saussure, Adam Schaff, Th. A. Sebeok, Alf Sommerfelt, los soviéticos de los sistemas modelizantes secundarios (Lotman), Jost Trier, Troubetzkoy, Josef Vendryes (6).

Esta mezcla de autores y corrientes no hace confusa la obra de Metz, sino que, por el contrario, sin dejar de respetar cada teoría y sus nociones y terminología, Metz se atiene a un modelo teórico propio, marcando sus acuerdos y referencias. En cierto modo puede decirse que le importa poco la elección de una u otra teoría siempre que le permita progresar en la comprensión de los mecanismos lingüísticos. Su concepción de las teorías es fundamentalmente instrumental puesto que los modelos teóricos los entiende como hipótesis de trabajo, por lo que recurrirá a la que mejor se adapte a la explicación de cada problema. Metz, que reconoce una profunda herencia saussureana, se propone para el cine una "lingüística del habla" o más bien del "discurso".

15.1.3. HECHO FILMICO Y HECHO CINEMATOGRAFICO

De las teorías sobre el cine anteriores a su estudio semiológico, que él denomina primer periodo, considera útiles muchas de sus aportaciones. Entre ellas considera de especial actualidad la distinción que estableció Gilbert Cohen-Séat entre "hecho fílmico" y "hecho cinematográfico", en sus Essais sur les principes d'une philosophie du cinema, publicado en 1946. El "hecho cinematográfico" lo entendía como un conjunto de hechos que se manifestaban antes, durante y después de la creación del filme, constituyendo un complejo que podía ser estudiados por muy diversas disciplinas. Por su parte, el "hecho fílmico" se encuentra en el interior del cine, en la misma relación en que se encuentra el libro con la literatura y el cuadro con la pintura.

Esta distinción establecida por Cohen-Séat es actualizada por Metz para permitir su aplicación a la semiología del cine. En la modificación que de estos conceptos establece Metz, le aplica dos principios de pertinencia. El primero es la "codicidad", según la cual el "hecho cinematográfico" tiene lugar (o se desea dárselo) en el seno de un sistema coherente, es decir, de un código. El segundo carácter pertinente es la "especificidad", según la cual "sólo se hablará de cinematográfico si los ~~códigos~~ en que se piensa son propios de un determinado medio de expresión (llamado "cine") o se tiene la intención de demostrar que lo son"(⁷).

La visión personal que Metz tiene sobre lo fílmico es, sin embargo, "el conjunto de lo que aparece en los filmes, el conjunto de configuraciones ~~significantes~~ que aparecen en los filmes (y muchas de ellas no son propias de los filmes, porque aparecen igualmente en todo tipo de manifestaciones culturales, no solamente en la novela, el teatro, etc.), de las cuales se habla siempre a propósito del filme, sino igualmente en la vida cotidiana, los ritmos sociales, en fin, todo lo que se quiera, lo cual no impide que a partir del momento en que tales estructuras aparecen efectivamente en un filme, sean fílmicas y puedan, además, soportar un coeficiente de remodelaje que, por su parte, es específicamente fílmico"(⁸).

Ha sido necesaria esta larga cita para que quede explícito uno de los conceptos fundamentales de la filmosemiología. Si recurrimos a tipos de oposiciones establecidas de acuerdo a principios de pertinencia distintos como, por ejemplo: mensaje/conjunto de códigos, objeto/estructura, o como veremos más adelante, sistema/textual/códigos, la oposición filme/cine puede quedar más explícita.

Del resultado de estas relaciones se hace necesario concretar ahora el principio de pertinencia del filme, en cuanto que es el objeto de la semiología y al que Metz define como "un discurso significante localizable". Para Metz, el "principio de pertinencia susceptible de definir actualmente la semiología del filme es la voluntad de tratar los filmes como textos, como unidades de discurso, obligándose a sí a buscar los diferentes "sistemas" (sean códigos o no) que vienen a informar estos textos y a implicitarse en ellos"(9).

15.1.4. OBJETIVOS Y LIMITES DE LA SEMIOLOGIA DEL FILME

Diferenciando Metz la semiología de otras disciplinas que estudian el filme de una manera parcial (la psicología, la estética, la sociología, la historia, etc), el objetivo de la semiología fílmica es "el estudio total del discurso fílmico considerado como lugar íntegramente significante"(10). Este objetivo, opina Metz, sólo puede alcanzarlo la semiología pues está en mejor situación que las disciplinas antes citadas para conseguir el dominio del film como estructura total.

En cuanto a los límites de su estudio, es necesario anticipar que la semiología carece de afán totalitario como se le ha imputado ni pretende alzarse con el monopolio de los estudios fílmicos. Aplicando a la semiología del filme el concepto de niveles de descripción, el filme se concibe como un conjunto de niveles de descripción superpuestos, con un límite superior y un límite inferior.

El límite superior de la descripción de la semiología del fil
me viene constituido por los códigos de la narración, del conte-
nido, códigos susceptibles de manifestación universal, códigos que
no son cinematográficos, o literarios, o míticos o televisivos, si-
no "mucho más ampliamente, antropológicos y culturales" (11).
El límite inferior queda precisado por el nivel de análisis, en
los elementos pequeños en que la competencia de la semiología fí
l
m
i
c
a se desvanece.

15.1.5. LINGÜÍSTICA EXTERNA Y HECHO FILMICO

En su introducción a Contribuciones al estudio semiológico del film (12), el profesor Jorge Urrutia analiza las relaciones que pueden establecerse entre los conceptos tomados por Metz a Gilbert Cohen-Séat, "hecho cinematográfico" y "hecho fílmico", y los de "lingüística externa" y "lingüística interna", y que, además, aclara el empleo que de ellos hace Metz.

La "lingüística externa" estudia el "hecho cinematográfico" y la "lingüística interna" estudia el hecho fílmico. Aunque la definición de Metz del hecho fílmico coincide con la de Cohen-Séat, no ocurre lo mismo con la concepción del hecho cinematográfico. Esta diferencia da lugar al estudio de tres hechos diferenciados:

1) HECHO CINEMATOGRAFICO (Cohen-Séat): que es el conjunto de manifestaciones sociológicas, psicológicas, económicas, etc. que se dan alrededor del filme.

2) HECHO CINEMATOGRAFICO (Metz): que es la suma de todos aquellos fenómenos (lingüísticos en el sentido amplio de la palabra) que únicamente se dan en los filmes.

3) HECHO FILMICO: que es el discurso significativo en el que se dan manifestaciones exclusivas del cine junto a otras comunes con otros sistemas de expresión.

Teniendo en cuenta estas definiciones, el hecho cinematográfico (C-S) (13) entra dentro del campo de la lingüística externa y que el hecho cinematográfico (M) lo hace en el de la lingüística interna. El problema radica en el hecho fílmico que parece exigir la presencia de ambas lingüísticas a la vez. En resumen, la lin-

güística interna cinematográfica estudiará el hecho cinematográfico (M) y el hecho fílmico en su integridad; y la lingüística externa cinematográfica estudiará el hecho cinematográfico (C-S).

La semiología del cine abarca el estudio interno, pero, además, utilizará aquellos datos, no métodos, que le proporcione el estudio externo y que, en un momento dado, permitan acceder mejor al conocimiento o a la comprensión de una manifestación interna. Por ejemplo, el estudio de la censura del cine en un país determinado es un estudio de lingüística externa cuyos resultados pueden servir al semiólogo para comprender la presencia en un filme de cierta construcción cinematográfica. La semiología cinematográfica es, pues, una ciencia totalizadora y resumidora que intenta abarcar y ordenar todo el conocimiento de los procesos de significación en el cine y en los filmes. Este análisis lo esquematiza Urrutia en el siguiente cuadro(14).

división de Cohen-Séat	división de C. Metz	división de la lingüística	
hecho cinemato- gráfico		lingüística externa	otras ciencias
hecho fílmico	hecho fílmico	lingüística	SEMIO- LOGIA DEL CINE
	hecho cinemato- gráfico	interna	

15.1.6. DENTRO DEL HECHO FILMICO, EL CINE

15.1.6.1. UNIDADES CONCRETAS DE DISCURSO

En el trazado de una semiología del cine, la dicotomía "cine/filme" es especialmente útil. El "cine" no es siempre (como en Cohen-Séat) el conjunto de lo que va ligado al filme, permaneciendo a la vez, exterior a él; en el seno del análisis fílmico, "cine" sigue siendo una noción que se impone por sí misma a cada paso, y que no hay manera de suprimir: lo que, en todos los usos (incluidos los más corrientes), se llama "cine", no es sólo esta noción de una "totalidad de los entornos de un filme", que es como se define en el fondo la acepción de Cohen-Séat: es también la totalidad de los propios filmes, o también la totalidad de los rasgos, que en los filmes, se suponen característicos de cierto "lenguaje" presentido. Existe también entre el cine y el filme la misma relación que entre escultura y estatua, literatura y libro, pintura y cuadro, como dijimos. Así se dirá de tal configuración de montaje que es "propiamente cinematográfico", o que "pertenece al lenguaje del cine". Y está claro que el cine así entendido se sitúa en el interior de lo que Cohen-Séat llama el hecho fílmico.

En una frase como "La televisión y el cine comparten algunos de sus recursos expresivos, "cine" no puede ser sustituido por "filme"; a la inversa, si encontramos la frase "La emisión televisiva y el filme sólo comparten algunos de sus recursos expresivos", "filme" no puede sustituirse por "cine"; ambas frases se refieren, sin embargo, a fenómenos eminentemente fílmicos, como pue

den serlo la existencia de "recursos expresivos" que se suponen específicos. En ese ejemplo, el filme es lo que corresponde a la emisión televisada, el cine, lo que corresponde a la propia televisión.

El filme -el mensaje-es un objeto "concreto", que se presta a la intervención del analista; por el contrario, el cine presenta una noción más difícil: conjunto "abstracto", puramente ideal, donde el análisis presiente cierta unidad que está por determinar. El filme es objeto de este mundo; el cine, no. Con esta óptica, filme y cine se oponen como un objeto real y un objeto ideal, como el "enunciado" y la "lengua". Existe, sin embargo, como en suspenso en la opinión común y en algunos escritos ingenuamente consagrados al "séptimo arte" una especie de teoría implícita que tiene como propiedad prestar a la cosa llamada "cine" una unidad que permanece en cierto modo sensible y concreta, una unidad que es de la misma categoría que la del filme: la definición del cine por la materia de la expresión.

Dentro de este concepto, la unidad del cine tiende a aproximarse a la de filme. Aunque es cierto que filme permanece como un objeto singular, mientras que el cine es un conjunto de objetos singulares. Definido de este modo, es según Metz, el conjunto de los mensajes que la sociedad llama "cinematográficos", y así se explica que la palabra "cine", en su uso ordinario sirva a veces, entre otras cosas, para designar cierta "suma" de filmes. Es esta una subaceptación que es corriente y que aparece en frases o expresiones tales como "el cine inglés no ofrece ninguna película comparable a ésta", "el cine soviético de la gran época", "la más be-

lla película de la historia del cine", etc.: en todos estos casos la palabra designa a un objeto que -además de que estaría en Cohen-Séat del lado de lo "fílmico"- consiste más concretamente en la suma de determinada cantidad de filmes.

15.1.6.2.Lenguajes y códigos

Opina Metz que de la idea de la homogeneidad material se pasa en muchos casos a la impresión, e incluso a la afirmación, de que debe existir un sistema único -un código único- capaz de dar cuenta por sí solo de todas las significaciones localizables en los mensajes. Se pasa así de una unidad material a una unicidad sistemática. El "cine" así entendido se convierte en un código único y total.

Aunque es cierto que un mismo código puede manifestarse en varios lenguajes, es igualmente frecuente que en el seno de un mismo lenguaje puede leerse la acción de varios sistemas organizadores perfectamente diferenciados. Así, lo que Saussure llamaba la "lengua" no es en absoluto "el" código que daría cuenta de todos los rasgos del lenguaje verbal, de todas sus configuraciones, de todas sus variaciones. El propio Saussure insistía en que la lengua no es más que una parte del lenguaje, y que este último comprende también el "habla". Es decir, que una instancia físicamente homogénea puede ser muy heterogénea para los ojos del analista. Esta hipótesis de una multiplicidad de los códigos en el mismo lenguaje (=dualidad de la denotación y de la connotación + pluralidad de los propios códigos de connotación) constituía para Hjelmslev la

mejor manera de testimoniar que los discursos empíricamente atestiguados (los diferentes fragmentos del "texto") ofrecen el espectáculo de un constante abigarramiento códico: estos textos varían sin cesar por sus "especies de estilo" (=estilo normal/estilo creador/estilo arcaizante) y sus "niveles de estilo" (=estilo elevado/estilo vulgar/estilo neutro).

Cuando las expresiones "lenguaje cinematográfico", "especificidad cinematográfica" y "cine" se toman en el sentido a la vez inconcreto y totalitario que se ha rechazado, la cantidad de fenómenos que hay que declarar cinematográficos es muy elevada; constituyen entonces un heteróclito amasijo que es muy difícil dominar. Existe, para Metz, un punto común -sólo uno- a todos los bautizados como cinematográficos en la acepción inconcreta de la palabra: son todos ellos fenómenos inicialmente localizables en los filmes. Podemos llamar fílmicos -dice Metz- a todos los rasgos que aparezcan en los filmes sean o no específicos de este medio de expresión. Se designará como "cinematográficos" algunos de los hechos fílmicos: los que se supone que entran en uno u otro de los códigos específicos del cine. Lo cinematográfico, paradójicamente, no es más que una parte de lo fílmico; algunos fenómenos son fílmicos y cinematográficos, otros son fílmicos sin ser cinematográficos.

15.1.6.3. CLASES DE CODIGOS Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Referente a la pluralidad de los códigos cinematográficos, Metz los clasifica, atendiendo a diversas consideraciones, del si-

guiente modo: códigos cinematográficos generales comunes a todos los filmes y los códigos cinematográficos particulares que reagrupan los rasgos de significación que aparecen sólo en algunas clases de filmes (=por lo que son particulares), pero que no se manifiestan, sin embargo, más que en filmes (=por lo que son cinematográficos).

"En conclusión -dice Metz- el lenguaje cinematográfico es el conjunto de los códigos y subcódigos cinematográficos, particulares y generales, siempre que se dejen de lado provisionalmente las diferencias que los separan, y que se trate de un tronco común, por convención, como a un sistema real y unitario"(15).

15.1.6.4.LIMITES DE LOS CONCEPTOS "FILME" Y "CINE"

Metz propone delimitar el uso del vocablo "filme" como singular absoluto, es decir, lo que expresa el sustantivo "cine" cuando se refiere al conjunto de los filmes, y lo que expresa el sustantivo "cinematográfico" cuando se refiere a los códigos propios de los filmes. Con ello, Metz intenta evitar de raíz toda confusión entre los hechos cinematográficos de Cohen-Séat y los códigos específicos propuestos por él. Esto es importante porque según Metz los términos "cine" y "cinematográfico" no pertenecen al código específico de la semiología del filme al ser este un lugar que permanece interior al hecho fílmico. Para Metz, "filme" y "filmes" serían las únicas palabras que serían coherentes con el término "código".

La palabra "filme" se utilizará en su doble sentido de enumrativo y absoluto para designar hechos de mensajes (particulares o generales) con la pluralidad y heterogeneidad códica que implican. Aunque en su empleo común los conceptos "filme" y "cine" presentan, habitualmente, una diferencia significativa, son frecuentes los contextos en los que son sustituibles. Se trata de un fenómeno de neutralización que se da en todos los códigos. Finalmente, insiste Metz en conservar y diferenciar el uso particular de estos términos del siguiente modo: "filme" designa al mensaje en su pluralidad y su heterogeneidad códicas; y "cine", al conjunto de los códigos homogéneos y específicos; ambas palabras no son sustituibles más que cuando lo que se quiere decir se aplica efectivamente a los dos objetos correspondientes"(16).

15.2. LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS

15.2.1. LAS MATERIAS DE LA EXPRESION

De acuerdo con Hjelmslev, Christian Metz fijó el caracter com puesto del lenguaje cinematográfico desde el punto de vista del significante. Hjelmslev aseguraba que cada lenguaje se caracteriza por un tipo o una combinación específica de materias de la expresión. Se refería con ello exactamente al "tejido" en el que se recortan los significantes. Distinguía los lenguajes que poseen una materia de expresión única de los que combinan varias materias. De acuerdo con esta distinción, los primeros son homogéneos y los segundos heterogéneos.

El lenguaje cinematográfico es heterogéneo no sólo al nivel de la materia de la expresión (plano de las instancias "materia - les"), sino también en el seno del filme, de los elementos propios del cine y los que no lo son. El grado de heterogeneidad del lenguaje cinematográfico es particularmente importante puesto que com bina, recordamos, cinco materiales diferentes: En la banda de ima genes, las imágenes fotográficas en movimiento, múltiples y coloca das en serie, y accesoriamente, anotaciones gráficas que pueden sus tituir a la imagen analógica (rótulos y letreros), o sobreimponer se (subtítulos y menciones gráficas internas a la imagen). En la banda sonora se encuentran otras materias de expresión como el so nido fónico, el musical y el analógico (los ruidos). El lenguaje cinematográfico integra simultáneamente los materiales que compo nen la banda de imagen y la banda sonora. Estos elementos componen

la materia de la expresión del significante cinematográfico.

Christian Metz ha precisado, siguiendo a Hjelmslev, Greimas, Barthes y otros, que el cine es también heterogéneo en otro sentido de mayor importancia para la teoría de la semiología del filme, puesto que en éste intervienen configuraciones significantes que necesitan el apoyo del significante cinematográfico y otras que no tienen nada de específicamente cinematográfico. Christian Metz llama "códigos" a estas configuraciones significantes.

En semiología se entiende por código a un campo de conmutaciones en el que las variaciones del significante corresponden a las del significado, y un cierto número de unidades toman su sentido en relación con las otras. El código es un campo asociativo construido por el analista, que revela una organización lógica y simbólica que subyace en el texto. A través de A. J. Greimas y de Roland Barthes, el concepto lingüístico de código se ha generalizado con el estudio de las estructuras narrativas.

El código, además, debe ser considerado desde un doble punto de vista: el del analista que lo construye en el trabajo de estructuración de un texto, y el de la historia de las formas y las representaciones, pues el código es la instancia por la que las configuraciones significantes anteriores a un texto o a un nivel dado, se dan por sobreentendidas. El "momento" de estos dos puntos de vista no es el mismo, ya que el uno precede al otro.

15.2.2. CODIGOS CINEMATOGRAFICOS GENERALES Y PARTICULARES

A lo largo de varios capítulos de Lenguaje y cine, Christian Metz establece una oposición entre conjuntos concretos (mensajes fílmicos) y conjuntos sistemáticos, entidades concretas, que son los códigos. Aunque no son verdaderos modelos formales, como puede ocurrir en lógica, aspiran a la formalización.

Metz diferencia dos grupos de códigos cinematográficos que van a tener una gran operatividad, con el objeto de diferenciar y precisar aquellos sistemas cinematográficos con el grado máximo de generalidad. Se trata de los códigos cinematográficos generales y los códigos cinematográficos particulares.

Llama códigos cinematográficos generales a "las instancias (que tiene que construir el analista) en las cuales se colocarán los rasgos que no sólo caracterizan a la pantalla grande sino que son comunes (efectiva o virtualmente) a todos los filmes. Por ejemplo: la panorámica" (17)..

Por el contrario, llama códigos cinematográficos particulares a aquellos que "reagrupan los rasgos de significación que aparecen sólo en algunas clases de filmes, pero que no se manifiestan más que en filmes. Por ejemplo, los códigos del "western" clásico o los códigos de la iluminación de la escuela expresionista alemana o las variantes del "picado".

Como la relación entre los dos tipos de códigos es una relación de conjunto a subconjunto, Metz llama a los códigos cinematográficos generales "códigos cinematográficos" sin más, y a los códigos cinematográficos particulares los llama "subcódigos".

15.2.3. EL FILME COMO SISTEMA SINGULAR

Recurriendo una vez más a los Prolegómenos de Hjelmslev, Metz establece las distinciones y oposiciones entre los conceptos de sistema y código, texto y mensaje, fundamentales para cualquier tipo de análisis estructural. La palabra sistema designa "configuraciones realizadas una sola vez y, también, estructuras de repetición múltiple. Se trata de un conjunto coherente e integrado. En los filmes se encontrarán sistemas generales (que son los códigos) y sistemas singulares (que son los de los filmes).

Los códigos poseen una autonomía estructural total en relación con los sistemas singulares a los que proporcionan material significativo, y los sistemas singulares gozan de la misma autonomía en relación con los códigos de los que toman sus elementos. Como los sistemas singulares son sistemas realizados en un texto, deduce Metz que la oposición código/sistema singular es la que existe entre los posibles y sus relaciones, como sistema de posibles a sistemas realizados, de lo que se puede constatar que un sistema es una combinación de varios códigos.

Cada uno de los filmes poseen una organización específica, un sistema, una estructura, pero se trata de un sistema válido solamente para él. No debe confundirse lo singular con lo particular, puesto que lo particular puede revestir carácter de código, como se verá después.

15.2.4. LA ESPECIFICIDAD DE LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS

Son códigos específicos aquellos cuyas configuraciones significantes están ligadas directamente a un tipo de materia de la expresión, así que son códigos específicamente cinematográficos aquellos cuyas configuraciones significantes están ligadas a la materia de la expresión propia del cine. Por ejemplo, es un código específico cinematográfico el de los movimientos de cámara. Este código se refiere a todo el campo asociativo ligado a las relaciones de fijación y movilidad que pueden intervenir en un plano cinematográfico y es específico porque necesita movilizar, en concreto, la tecnología cinematográfica.

15.2.5. GRADOS DE ESPECIFICIDAD DE LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS

En relación con los grados de especificidad, presenta Metz dos grados extremos: En primer lugar, los códigos de manifestación única, "un código en relación con el cual todos los rasgos de la materia de la expresión propia del cine son pertinentes, de forma que no tiene ninguna posibilidad de manifestación en otros lenguajes"(18). En segundo lugar, los códigos de manifestación universal o grado máximo. Entre ambos polos o grados están los códigos que son específicos de varios lenguajes que se funda en mayor o menor zona de extensión de los códigos considerados.

A efectos de análisis se distinguen dos grandes clases de códigos: los códigos cinematográficos y los códigos extracinemato-

gráficos o no-cinematográficos. En la medida en que aparecen en el filme, todos se consideran códigos fílmicos. Los códigos cinematográficos son los códigos específicos, aunque existen diferentes grados de especificidad, como apuntamos antes. Entre los dos extremos antes indicados se debilitan los grados de especificidad, dando lugar a aquellos que son específicos de un grupo de lenguajes que comprende el cine y un número limitado de medios de expresión distinto. Los denomina Metz "códigos de especificidad no-máxima".

15.2.6. CODIGOS DE LA BANDA DE IMAGENES

Al considerarse la banda de imágenes un texto parcial compuesto por imágenes, se integra en los códigos que forman todos los tipos de imágenes. La iconicidad visual es el rasgo pertinente de la materia de la expresión de los códigos de este grupo.

Distingue Metz en él cinco niveles de codificación:

1) El primer nivel de codificación está constituido por los códigos "icónico-visuales". Su grado de especificidad es débil ya que pertenecen a todos los códigos a base de imágenes: la pintura, el cómic, la fotografía, la fotonovela. Entre los que pertenecen a este nivel Metz cita el código de denominación icónica, los códigos que organizan la "plástica de la imagen" (reparto de las masas y líneas de fuerza, juego de las figuras y de los fondos, la disposición espacial de ~~datos~~ icónicos, el papel del marco) y los códigos de la analogía (muy importantes en antropología y en la tipología de las culturas).

- 2) El segundo nivel de codificación lo componen los códigos de la imagen obtenidos por duplicación mecánica. Son códigos que emplean la imagen mecánica en general y al que recurren los medios de expresión. Son comunes, por tanto, al cine, la televisión, la fotografía, la fotonovela, pero no a la pintura o al comic. Su grado de especificidad es superior al del primer nivel, puesto que el cine los comparte con un número inferior de lenguajes. Metz cita especialmente a los códigos fotográficos unidos a fenómenos de incidencia angular, la escala de los planos, los efectos perceptibles de los diferentes objetivos, la diafragmación, filtros, etc.
- 3) El tercer nivel de codificación se define por la multiplicidad de imágenes, por la colocación en secuencias. Su grado de cinematograficidad es semejante al segundo nivel, pero su carácter cualitativo es diferente, es decir, no son cinematográficos al mismo nivel. Esto implica dos cosas: 1) que el cine no comparte las codificaciones con los mismos lenguajes, y 2) que en el interior de los procesos cinematográficos, los códigos no se refieren a los mismos fenómenos. A este nivel pertenece el dibujo animado, el cómic al fresco, la televisión y la fotonovela (imágenes mecánicas y múltiples), códigos relativos a las relaciones lógicas entre imágenes sucesivas no contiguas, los modos de expresión de las relaciones temporales, las transiciones y los contrastes y el montaje cinematográfico. Igualmente las codificaciones que ya hemos analizado bajo el título de "gran sintagmática".
- 4) El cuarto nivel lo constituyen los códigos que emplean la imagen en movimiento. Poseen un grado de especificidad superior a las del nivel tercero al ser compartidas por un número inferior de me-

dios de expresión: el cine, la televisión y el dibujo animado.

5) El quinto y último nivel de codificación está constituido por las imágenes que son a la vez mecánicas, múltiples y en movimiento. Su grado de especificidad es muy elevado pues el cine sólo lo comparte con la televisión. Este grupo no sólo incluye el movimiento de la imagen, sino también el movimiento dentro de la imagen, los cuales dan lugar a recursos expresivos de empleo constante en los filmes como los diferentes tipos de traveling, de panorámica, todas las figuras de montaje, paso de un plano a otro, evoluciones de los actores (entradas y salidas de campo), etc.

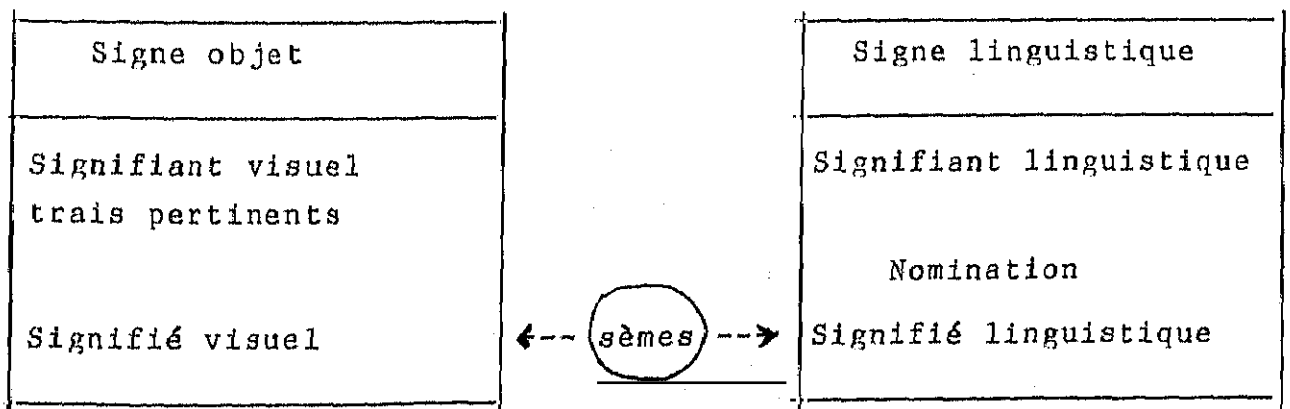
15.2.7. LOS CODIGOS DE DENOMINACION ICONICA

Christian Metz llama "codigos de denominación icónica", siguiendo en ello a Umberto Eco (1975) y a A.J. Greimas (19) a la operación de "denominación" o acto de dar un nombre a los objetos visuales. Esta operación se produce al seleccionar la visión en el objeto los rasgos pertinentes e integrando aquél en una clasificación social. Al ser reconocido cada objeto visual se le nombra con la ayuda de una unidad léxica, que generalmente es una palabra. Se trata de una operación compleja que relaciona los rasgos visuales y semánticos y funciona por correspondencias entre objetos y palabras. Se trata de una operación de trascodificación entre estos rasgos, una selección de aquellos que se consideran como pertinentes y por la eliminación de los restantes, que son considerados como irrelevantes. Los rasgos semánticos pertinentes son denominados "sememas", como Greimas lo define (significado de

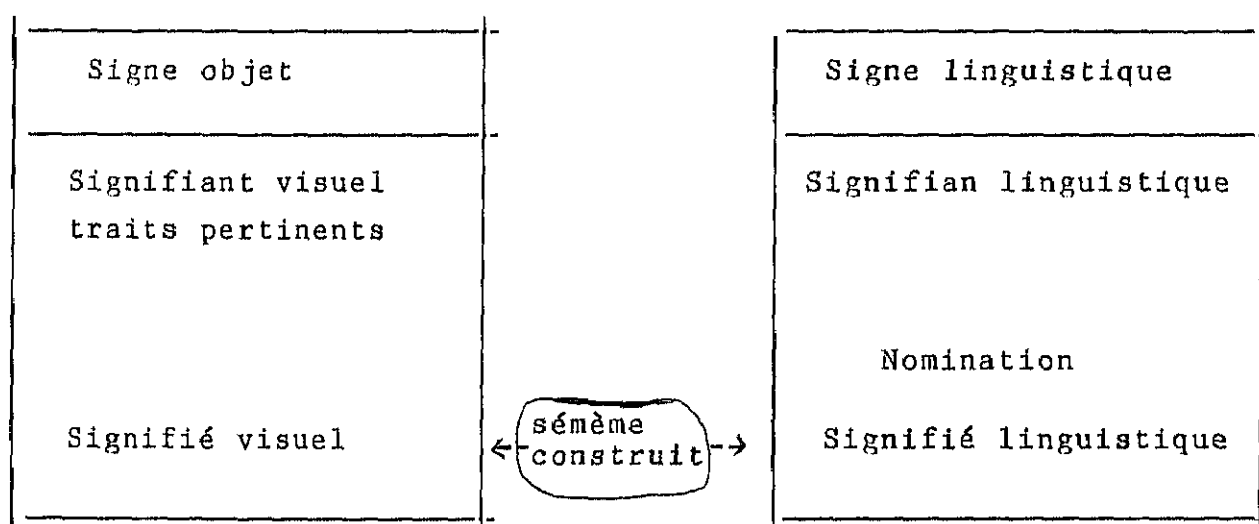
una sola acepción de un lexema).

Este tema lo ha tratado Metz, además de en "Lenguaje y cine" (capítulos II, IX, X y XI) en "Le Perçu et le Nommé"(20) y, antes en "Más allá de la analogía, la imagen"(21). Metz llama "metacódica" a esta operación de trascodificación, que va acompañada de otra relación debida al caracter particular de la lengua, puesto que un metacódigo es un código que se utiliza para estudiar otro código. La lengua, además de trascodificar la visión, la traduce en otro significante del mismo rango, es decir, la "verbaliza". Estos códigos ponen de relieve la relación de interdependencia que existe entre la percepción visual y el uso del léxico verbal, de tal manera que la oposición lenguaje visual/lenguaje verbal se relativiza al quedar explícito el papel que juega la lengua dentro de la percepción.

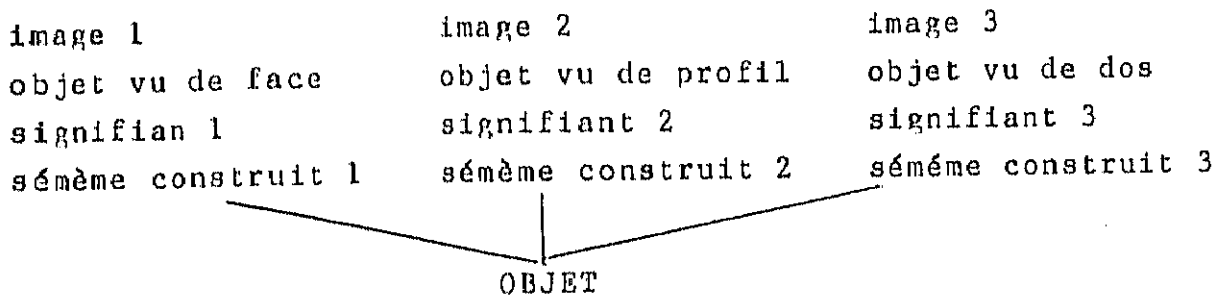
En el proceso de reconocimiento de los objetos, se establece la correspondencia entre la estructura sémica de los sememas y los rasgos pertinentes del significante visual (los rasgos pertinentes icónicos). Roger Odin lo refleja en el esquema siguiente tomado de Metz(22).



El mismo Roger Odin modifica la interpretación y el esquema de Metz, recurriendo a la terminología de Greimas, diciendo que el reconocimiento de los objetos se efectúa "dans l'image comme dans le monde" (23) y propone por intermedio de un "sémème construit", un semema construido a partir de la selección de los semas pertinentes. Propone el siguiente esquema:



Este semema construido, dice Odin, permite comprender que el proceso de reconocimiento de los objetos funciona cuando lo vemos a través de significantes diferentes como suele producirse, tanto en el mundo como en el filme, cuando el objeto, el sujeto mirado, o cuando se desplaza la cámara y vemos el objeto, de cara, de perfil o de espalda. En este caso no es nunca igual el conjunto de semas que asegura el reconocimiento cuando se pasa de una imagen a otra; sin embargo, para cada imagen hay un "semema construido" reagrupando un número de semas pertinentes del objeto; estos sememasconstruidos son los que aseguran la permanencia de la identificación. Odin lo explica con el siguiente esquema (24):



15.2.8. CODIGOS DE LA BANDA DE SONIDO

En lo que se refiere a la banda sonora del filme, Metz ha detallado una enumeración incompleta de los códigos cinematográficos, cuyo objeto es mostrar la necesidad de un estudio sistemático del problema de la especificidad del cine, que debe ser, a la vez, material y sistemática. También pone en evidencia su enorme complejidad y están en relación muy directa con la materia de la expresión. Distingue los siguientes grados de especificidad:

- Grupo primero: Códigos de la composición sonora: sus rasgos son: colocación sintagmática de los elementos auditivos entre sí (música, ruido, palabras), primeros planos sonoros, ruidos de fondo, transformación progresiva de algunos ruidos en motivos musicales, interrupción de la música en provecho de las palabras, palabras deliberadamente cubiertas por la música, "contrapunto" de diversos tipos, etc. Comunes al cine, la televisión y pieza de radio.

- Grupo segundo: Códigos de composición audiovisual. Son los que determinan las configuraciones que movilizan simultáneamente la imagen y el sonido. Son comunes al cine y a la televisión. Afectan a los efectos de contraste entre imagen y sonido, al sonido ordinario en of, al asincronismo entre imagen y sonido, a la variedad de relaciones entre imagen y palabra, etc.

15.3. CINE Y TELEVISION

15.3.1. LA ESPECIFICIDAD DE SUS LENGUAJES

Tanto en la banda de imágenes como en la banda sonora, el cine y la televisión quedan encerrados en el círculo más pequeño cuya especificidad alcanza el grado máximo. Metz trata de descubrir si existe un lenguaje específico del cine o si éste es común al de la televisión. Pier Paolo Pasolini se había interesado antes por este tema y propuso una disciplina sobre "técnica audiovisual" que incluyera el cine y la televisión. Diferido su estudio por la enorme complejidad que presenta, Metz intenta ahora, a la luz de la semiología, resolver el problema tratando de descifrar si el cine y la televisión poseen un lenguaje común, si presentan dos lenguajes distintos que exigen tratamientos semiológicos diferentes y, en cualquier caso, establecer cuales son sus semejanzas y diferencias.

15.3.2. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

Señala Metz, en primer lugar, las semejanzas entre el cine y la televisión, destacando los numerosos préstamos, adaptaciones o reutilizaciones de figuras o sistemas de figuras que se producen entre el cine y la televisión. Por otra parte, señala las diferencias que las distinguen, y las clasifican en cuatro órdenes:

- 1) las de caracter tecnológico.
- 2) las de caracter socio-político-económicas en los procesos

de decisión y de producción por parte del "emisor".

3) las psicológicas y afectivo-perceptivas en las condiciones concretas de la recepción.

4) en la programación del vehículo y en los géneros más frecuentes en uno y otro medio.

Estas diferencias permiten, según Metz, considerar la existencia de códigos diferenciales.

15.3.3. LOS CODIGOS DIFERENCIALES

Las diferencias señaladas antes entre estos dos medios dan lugar a importantes diferencias entre sus códigos. Las causas que determinan sus códigos diferenciales se observan en el papel fundamental de la reproducción analógica de la ilusión de realidad en el cine, en el tamaño de la pantalla, en los condicionantes técnicos y económicos de la producción, etc. Las principales diferencias códicas que señala Metz son las siguientes:

- las codificaciones temporales y el ritmo narrativo que ocupa más lugar en el cine que en TV.
- los códigos diferenciales de orden tecnológico, importantes en el proceso de fabricación.
- la diferencia del tamaño de la pantalla, cuyas consecuencias son aún poco conocidas.
- la cualificación fílmica y profílmica.
- la importancia de las codificaciones sonoras y verbales.

15.3.4. LAS CODIFICACIONES COMPARTIDAS

El resultado del anterior análisis le lleva a pensar a Metz que el cine y la televisión son lenguajes vecinos porque tienen en común determinada cantidad de rasgos físicos pertinentes y determinada cantidad de códigos específicos, tantos que esta vecindad es muy superior a la normal que suele darse y son muy poco importantes las diferencias que los separan. Tanto es así que Metz piensa que pueden tratarse como si fueran un lenguaje único. En concreto dice que son "dos versiones, tecnológica y socialmente distintas de un mismo lenguaje, que se define por determinado tipo de combinaciones entre palabras, música, ruidos, menciones escritas o imágenes en movimiento"(25). En definitiva, se trata de "diferencias entre subcódigos, no entre lenguajes".

Es necesario encontrar un tipo de definición que sea capaz de englobar ambos medios y que debe tener en cuenta tanto los rasgos formales como la materia de la expresión.

15.3.5. LENGUAJE COMO COMBINACION DE CODIGOS

Parece ser, pues, que para Metz el lenguaje del cine es una combinación de varios códigos. Metz deja claras sus diferencias con Emilio Garroni. Este semiólogo italiano, afirma en su obra Semiótica y estética que no existe ningún código que sea específico de ningún lenguaje. Sólo los lenguajes (combinación de códigos) lo son. Considera Metz que esta última afirmación no implica que los códigos combinados sean forzosamente no-específicos. Unos

lo son y otros no lo son, y su combinación es específica.

Los códigos no se mezclan de cualquier manera sino que se organizan entre sí, se articulan unos con otros, según un orden. En esta organización se establecen jerarquías unilaterales y engendran un verdadero "sistema de relaciones intercódicas", un nuevo código que representa lo que hay de más específico en cada lenguaje; es lo que Metz llama "fórmula códica de su especificidad"(26).

Al llegar a este punto, Metz se encuentra en situación de afirmar que hay dos caminos de análisis, fundamentales y complementarios, que se complementan y se suceden:

Primer camino: Considerar uno por uno los códigos o los grupos de códigos combinados. Por ejemplo: subrayar que los códigos cinematográficos de orden generalmente icónicos, aparecen también en ocho o diez lenguajes, los códigos cinematográficos de la imagen mecánica en tres o cinco, los códigos cinematográficos de la colocación en secuencia en cinco o siete, etc.

Segundo camino: Se basa en constatar que en el cine, la imagen colocada en secuencia es precisamente una imagen mecánica; que posee carácter "icónico", que se pone en movimiento, etc.

15.4. LOS SISTEMAS TEXTUALES

15.4.1. ANALISIS DE LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS

En este libro que estamos analizando, Christian Metz opone dos tipos de conjuntos: los conjuntos sistemáticos contruidos por los analistas, es decir, los códigos, y los concretos o mensajes fílmicos, a los que llama "textos".

A lo largo de su obra, Metz establece una serie de principios que deben tenerse en cuenta para el estudio de los códigos cinematográficos. En primer lugar es necesario determinar el objeto y extensión del análisis. El punto de partida se encuentra en los filmes, pero no a los filmes por entero, sino a varias partes de los filmes y, a la vez, no a un filme concreto, sino a un gran número de los filmes, ninguno de los cuales es estudiado por entero

La extensión de este estudio es, por lo tanto, mayor que un filme y menor que un filme pero nunca un filme. El análisis del filme es competencia del análisis de los sistemas textuales.

En segundo lugar es necesario determinar el principio de pertinencia y la delimitación del corpus. Este principio de pertinencia debe permitir: seleccionar los filmes en que el código o subcódigo a estudiar tenga un papel importante, determinar qué rasgos participan de ese código y determinar también los pasajes de los filmes en que ese código está presente. Por último es necesario determinar el "grado de afirmación de los códigos", teniendo en cuenta que "algunos códigos cinematográficos están poco afirmados y permanecen en estado de esbozo, remitiéndose a sus subcódigos

para una parte importante del trabajo de codificación"(27).

Aporta Metz un ejemplo de aplicación de este tipo de análisis sobre el empleo del "fundido encadenado" en los filmes, referidos a una época determinada, de un país concreto y de un género dado. Para iniciar el análisis es necesario contar con todos los filmes de esa época, de ese género y de ese país. A continuación será necesario seleccionar entre todos los filmes, aquellos en los que el subcódigo del "fundido encadenado" que se pretende analizar, aparente tener un papel relevante. Después, dentro de cada filme, se deben seleccionar los pasajes que contienen fundidos encadenados.

15.4.2. EL SISTEMA TEXTUAL

Metz opone a la noción de texto fílmico la de sistema del filme. El sistema de un filme es, entre otras cosas, una utilización singular, propia de este filme, de los recursos ofrecidos por el lenguaje cinematográfico; pero también es cierta visión del mundo, cierta temática, un conjunto de configuraciones obsesivas que no son menos propias de este filme y que, sin embargo, no son inseparables del hecho cinematográfico. El sistema del filme es su principio de coherencia; su lógica interna, la inteligibilidad del texto construido por el analista. No tiene este sistema existencia concreta, pero el texto sí la tiene, puesto que es un desarrollo manifiesto. Metz ha rectificado en parte su teoría del sistema textual en su obra Psicoanálisis y cine (28), aunque considera su rectificación una aportación al psicoanálisis. Admite un sistema textual de orden estructural y relacional, propio de un filme pero no del cine (que se distingue de todo código porque combina va-

rios códigos). Ahora Metz no cree que cada filme tenga "un" sistema textual ni siquiera varios sistemas textuales en cantidad fija. Si en Lenguaje y cine concedía gran importancia al aspecto dinámico del sistema textual, producción más que producto, que le distingue del estatismo típico de los códigos, ahora cree que este empuje, esta "actividad" no sólo funciona en el interior de un sistema textual sino, para un mismo filme, entre cada uno y el siguiente que se descubra. Y si se considera que sólo hay uno, el analista nunca podrá explorarlo del todo y que no debe buscar un "fin".

15.4.3. EL SISTEMA DEL FILME COMO DESPLAZAMIENTO

Al analizar el sistema del filme, Metz descubre que la combinación e interrelación de los códigos en el sistema fílmico produce un "desplazamiento" de los mismos. Si bien lo esencial en un sistema fílmico es la combinación de los códigos, en cada uno de ellos los códigos cinematográficos o extracinematográficos están a la vez presentes y ausentes, porque el sistema se construye a partir de ellos pero por un movimiento propio de rechazo.

Metz precisa que el sistema fílmico es una combinación original de códigos que es distinta para cada texto. El sistema del filme integra varios códigos pero ejerciendo un movimiento de "desplazamiento" sobre ellos y "colocando a cada código en un puesto determinado de la estructura de conjunto" (29). De esta forma,

el filme, considera Metz que es una "operación" que se realiza sobre los elementos fílmicos, es decir, el conjunto de los códigos, a los que aporta configuraciones estructurales imprevistas. Destaca Metz la importancia de lo que llama "momento del código" para el estudio de los códigos y de la investigación semiológica porque los sistemas fílmicos serían ininteligibles si no se ha comprendido lo que ha sido "desplazado" en su construcción.

Ilustra Metz sus teorías con un análisis del sistema textual del filme Intolerancia (1916), de D.W. Griffith, filme compuesto por cuatro relatos diferentes presentados primero separadamente, y luego uno detrás de otro según un ritmo cada vez más rápido. El filme está, por tanto, estructurado de una manera original, a través de un montaje paralelo generalizado a su construcción de conjunto. Al final del análisis Metz demuestra que su sistema fílmico es profundamente mixto: es el lugar de encuentro entre lo cinematográfico y lo extracinematográfico, entre el lenguaje y el texto.

Finalmente, Metz considera oportuno sustituir el concepto de "sistema singular" por el de "sistema textual", puesto que no es por ser singular por lo que un texto es un texto, sino porque consiste en un desarrollo manifiesto anterior a la intervención del analista.

Se ha señalado una profunda homología entre la noción de Metz de "sistema textual" y la de noción de "texto" de Julia Kristeva y Roland Barthes⁽³⁰⁾. Se trata de dos acepciones casi sinónimas del término "texto" pero que es necesario diferenciarlas. Para Metz

la idea del texto fílmico es válida para todos los filmes; no es nunca restrictiva ni selectiva. Sin embargo, en el sentido semiótico, el término "Texto" sí la tiene, pues responde a una idea estratégica con una función polémica y programática, pues tiende a privilegiar ciertas obras, aquellas donde se encuentra "el" texto y a promover una nueva práctica de la escritura.

15.4.4. TEXTOS FILMICOS MAYORES Y MENORES

No es el filme la única unidad que ofrece un texto coherente que represente un sistema textual. Opina Metz que pueden estudiarse unidades superiores e inferiores al filme, aunque para ello es necesario medir el grado exacto de autonomía del conjunto elegido. Entre las unidades textuales-sistemáticas inferiores al fin, señala Metz las siguientes: algunas secuencias de filmes, fuertemente construidas y dotadas de una relativa autonomía, la banda de imágenes del filme, la serie lingüística de un filme determinado, la serie de ruidos, etc. Entre las unidades textuales-sistemáticas superiores al filme destaca: la obra de un cineasta, el "género cinematográfico", una escuela de cine, la producción total de un país dado, la producción de un periodo dado, etc.

La relevancia de estas unidades textuales sirven para comprender que de un lado están los códigos cinematográficos (generales o particulares, cinematográficos o extracinematográficos) y de otro los sistemas que se ocupan de textos fílmicos concretos, cuya longitud es muy variable.

15.4.5. EL ANALISIS TEXTUAL DEL FILME. NOCION DE "TEXTO FILMICO"

Cuando la semiología intenta abordar el estudio del filme, surge la necesidad de precisar el "principio de pertinencia" del texto que es motivo de análisis. En consecuencia, el filme es considerado "objeto signifiante", "unidad de discurso", que "lleva siempre en sí un principio último de unificación y de inteligibilidad, que se llama comunmente su 'estructura'"(31).

El filme puede ser estudiado desde muy diversos puntos de vista: tecnológico, económico, temático, sociológico, etc., pero la noción de "texto fílmico" implica considerar al filme como un discurso signifiante en el que es necesario estudiar todas las consideraciones significantes que puedan observarse en él.

Para la noción de texto, Metz se apoya en Hjelmslev que define el texto como todo desarrollo (proceso) signifiante, tanto si el desarrollo es lingüístico como si no lo es, o si es de tipo mixto. El filme hablado corresponde al de tipo mixto y al nivel filmofónico tal como lo entendía Etienne Souriau y Gilbert Cohen-Séat, es decir, al filme funcionando como objeto percibido por los espectadores durante el tiempo de su proyección.

En los últimos quince años los análisis textuales de los filmes han proliferado extraordinariamente, en gran parte influidos por las teorías de Metz que estamos comentando, y en parte por el desarrollo paralelo que han experimentado en la semiótica literaria y la lingüística textual. Habría que destacar los análisis de textos realizados por discípulos de Metz o por analistas próximos

a la semiología del cine(32).

Antes de aparecer la obra Lenguaje y cine de Metz, hay que destacar la importantísima influencia que ejercieron teóricos analistas estructuralistas como Lévi-Strauss, Roland Barthes y Umberto Eco quien, en La estructura ausente (1968) fue uno de los primeros en plantear la idea de que los fenómenos de comunicación y significación (incluidas las obras literarias y artísticas) constituyen sistemas de signos, que pueden estudiarse relacionando cada mensaje concreto con los códigos generales que regulan la emisión y la comprensión. Más decisiva fue la influencia de Barthes que, primero en sus Mitologías (1957), donde analiza diversas manifestaciones ideológicas encarnadas en "textos" diversos -de la Guía azul a la fotonovela-, y después en su Retórica de la imagen, dedicado a la imagen publicitaria, insiste más en el nivel de significación que en el de la comunicación. En 1960 expuso en dos artículos de la Revue Internationale de Filmologie, los principios de un análisis estructural del filme.

Metz trata de responder con rigor y sistematicidad a las preguntas que Barthes se formulaba en el segundo de los artículos mencionados y que eran: ¿Cuales son, en el filme, los lugares, las formas y los efectos de la significación?, ¿todo significa en el filme o, por el contrario, los elementos significantes son discontinuos? ¿Cuál es la naturaleza de la relación que une a los significantes fílmicos con sus significados?. Puede comprenderse la enorme influencia que la obra de Metz Lenguaje y cine tuvo en la teoría y en la práctica del análisis fílmico.

15.4.6. CARACTERISTICAS Y METODO DEL ANALISIS TEXTUAL

Hay dos características esenciales que deben presidir el análisis textual del filme: la precisión y el acento puesto sobre la "forma", sobre los elementos significantes, y una interrogación constante sobre los fundamentos de las opciones metodológicas. El analista debe cuestionar sistemáticamente la pertinencia de sus últimos análisis.

Metodológicamente, el análisis textual debe tener en cuenta lo siguiente: debe partir de un corpus unitario y preexistente, se debe tener en cuenta la totalidad de los códigos, tanto cinematográficos como no cinematográficos, que aparecen en el texto, es necesario determinar en qué es singular o trivial el empleo de estos códigos, hay que descubrir cómo se imbrican esos códigos en el filme, cómo se disputan el espacio textual, qué selecciones y qué jerarquías se establecen entre ellos y cómo el sistema integra los códigos y el lugar en que aparecen y, finalmente, debe saberse que la investigación no se agota en el texto analizado, sino que éste es un eslabón en una o varias cadenas intertextuales.

15.5. PARADIGMATICA Y SINTAGMATICA

15.5.1. RELACIONES PARADIGMATICAS Y RELACIONES SINTAGMATICAS

La lingüística estructural y la semiología reconocen que el funcionamiento de una lengua se organiza alrededor de dos grandes ejes: el eje de las "relaciones sintagmáticas", o eje de las relaciones de combinación entre los elementos que constituyen el mensaje, y el eje de las "relaciones paradigmáticas", o eje de las relaciones de sustitución entre los elementos susceptibles de aparecer en un mismo punto del mensaje. Estos dos grandes ejes que constituyen dos grandes modos de producción de sentido, va a aplicarlos Metz a la semiología del cine.

Por sintagma entiende Metz "un conjunto de elementos que se han comanifestado en el mismo fragmento del texto, que están ya unos junto a otros, antes de cualquier análisis"(33). La labor del analista del sintagma, que ya se encuentra desplegado en el texto, consiste en determinar qué leyes lo rigen y clasificar en tipos estructurales los diferentes sintagmas. El paradigma lo define como "una clase de elementos uno solo de los cuales figura en el texto (o en un punto dado de ese texto)(34). El paradigma se consigue por la conmutación en un punto determinado del mensaje, del elemento que estaba allí presente por otros elementos procedentes de otros mensajes. Un paradigma se establece clasificando "cada elemento del texto con elementos de otros textos (elementos parecidos o contrarios) e instalar así paradigmas intertextuales"(35).

15.5.2. LAS RELACIONES PARADIGMATICAS EN EL CINE

Desde su primer texto de 1964, Metz se ha ocupado de este tema, pasando por diversas etapas de acercamiento hasta acercarse a la posibilidad de su análisis. El escepticismo inicial de Metz se fundaba al comprobar que en las lenguas naturales la paradigmática regulaba importantes subconjuntos gramaticales que conciernen a las marcas del género, del nombre, de la persona, etc., y, en cambio, en el lenguaje cinematográfico su valor distintivo es muy débil y frágil, pues el número de imágenes susceptible de aparecer en lugar de otra es ilimitada ya que la más mínima variación del encuadre, de la luz o del color, de un ligero desplazamiento de un personaje o de un objeto puede dar como resultado otra imagen.

Cuando un elemento se opone a un número infinito de otros, su valor de oposición se diluye y, en cualquier caso, el sentido no puede nacer de una serie infinita de oposiciones.

En el lenguaje cinematográfico, los elementos que presentan una semejanza mayor con los paradigmas lingüísticos son los de la serie de movimientos de cámara y los de la serie de signos ópticos. La serie de signos ópticos constituye una clase de conmutación en la que el fundido encadenado se opone al fundido en negro, fundido simple o a cualquier clase de fundido. En el cine clásico configuran el paradigma de los "signos de puntuación" fílmica que intervienen al nivel macro-segmental para separar grandes partes del texto fílmico y, en particular, para establecer las articulaciones del relato, problema que Metz ha estudiado después.

15.5.3. LO SINTAGMATICO Y LO TEXTUAL

Tomando como base los principios de Saussure y Hjelmslev, Metz va a fijar la definición de conceptos fundamentales para la semiología del cine. Son los referidos a la sintagmática y la paradigmática; lo sintagmático y lo paradigmático. Estos conceptos los elabora Metz a la luz de unas precisiones semiológicas sobre los términos "filme" y "código".

Metz, que define el código como "una entidad lógica que se ha construido para explicitar y dilucidar el funcionamiento de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en los textos"⁽³⁶⁾, y como "el conjunto formado por una paradigmática y una sintagmática articuladas una sobre otra"⁽³⁷⁾, lo opone a filme, al que considera entonces como "el lugar donde vienen a "combinarse" diferentes elementos de significación copresentes"⁽³⁸⁾, y como un discurso que actualiza determinada cantidad de elementos que, en el plano sensorial, pueden ser homogéneos (combinación significativa de dos o varias imágenes, de dos o varios ruidos, etc.) y heterogéneos ("parecido" entre una imagen y un ruido, un elemento visual y un elemento de diálogo, etc.). En esta situación, Metz llega a definir el filme como "el sintagma máximo que autoriza el lenguaje cinematográfico"⁽³⁹⁾.

De todo lo anterior, Metz considera necesario precisar las siguientes distinciones:

- Lo sintagmático representa lo que hay que estudiar: el propio hecho del sintagma, la existencia de relaciones sintagmáticas.

- La paradigmática y la sintagmática son partes de la actividad analizadora propia del semiólogo. La sintagmática pertenece al código porque se refiere a la organización de los hechos sintagmáticos.

El punto de partida de la actividad sintagmática se encuentra en la localización literal de los sintagmas.

15.5.4. CIRCULARIDAD DE LA SINTAGMATICA Y LA PARADIGMATICA

La sintagmática y la paradigmática son no sólo inseparables, sino también correlativas, pues se remiten la una a la otra. Metz dice "que no se pueden enumerar e identificar los tipos sintagmáticos más que poniéndolos a su vez en paradigmas, y no se puede definir cada uno de ellos más que como una combinación sintagmática de clases y paradigmáticas"(40). Actualmente es generalmente aceptada la idea de circularidad de la sintagmática y la paradigmática como hecho semiológico, como puede apreciarse en los estudios que sobre textos literarios han formulado Jakobson, los formalistas rusos, Propp y Lévi-Strauss.

Llama Metz "circularidad" de la sintagmática y la paradigmática a un hecho semiológico de carácter general, según el cual es posible formular principios básicos para la semiología del cine:

- No es posible construir la paradigmática de un código sin construir al mismo tiempo su sintagmática (y viceversa).
- El estudio de los diferentes códigos cinematográficos es el estudio de los paradigmas y de los sintagmas específicamente

cinematográficos.

15.5.5. DIMENSION Y SERIES DEL EJE DE LAS CONSECUCIONES

La dimensión del eje de las consecuciones es la duración de la proyección y se compone de cinco series paralelas:

1ª serie visual (banda de imágenes)

2ª serie lingüística

3ª serie de los ruidos

4ª serie musical

} configuran la banda sonora.

5ª serie: menciones escritas integradas en la banda de imágenes.

La dimensión del eje de las simultaneidades se compone de dos ejes:

1) el rectángulo de la pantalla, con todas las copresencias espaciales que permite (composición de cada imagen).

2) Los sintagmas simultáneos, que pueden establecerse en series diferentes, pero en una sincronía de percepción (entre un dato visual y una frase, etc.).

15.5.6. TIPOS DE SINTAGMAS

Distingue Metz los siguientes tipos de sintagmas:

- Sintagmas temporales homogéneos: en la consecución de una de las cuatro primeras series.

- Sintagmas simultáneos homogéneos: en la imagen.

- Sintagmas simultáneos heterogéneos: entre series y en el mismo instante.

- Sintagmas oblicuos: la relación sintagmática entre un dato visual y una frase que viene después.

El análisis de Metz le lleva a demostrar que en cine, lo sintagmático no coincide con su valor en lingüística porque no se confunde con lo consecutivo sino que es la coactualización en el seno de un mismo discurso, es decir, no se responde a una sola di mensión sino a varias y la aplicación de la anterior clasificación da lugar a un gran número de combinaciones.

15.5.7. LAS RELACIONES SINTAGMATICAS EN EL CINE

Al contrario de lo que ocurre con las relaciones paradigmáticas, el lenguaje cinematográfico se caracteriza, como hemos visto, por una proliferación extraordinaria de relaciones sintagmáticas. Roger Odin ha resumido y clasificado estas relaciones, estableciendo tres maneras de manifestarse(41).

- bajo la forma de relaciones de sucesión,
- bajo la forma de relaciones espaciales,
- y bajo la forma de relaciones de simultaneidad.

15.5.8. LAS RELACIONES SINTAGMATICAS DE SUCESION

Las relaciones sintagmáticas en sucesión se manifiestan en el cine en múltiples niveles. Se pueden establecer oblicuamente entre elementos pertenecientes a diferentes materias de la expresión:

- entre imagen y ruido
- entre imagen y texto escrito
- entre imagen y música
- entre ruido y música

En el interior de la misma materia de la expresión, funcionan también a varios niveles. Odin distingue cuatro niveles:

- relaciones de sucesión del nivel plástico
- relaciones entre los fotogramas
- relaciones entre los planos
- relaciones entre las secuencias.

15.5.9. LAS RELACIONES SINTAGMATICAS ESPACIALES

Las hay de dos tipos:

- Las relaciones espaciales plásticas: son las que rigen la composición de una imagen.

- Las relaciones espaciales entre elementos figurativos: todos los elementos figurativos de una imagen guardan una relación espacial, pero esta relación puede efectuarse de diversas maneras. Afecta al problema de la construcción y separación de los objetos, a los diferentes modos de estructuración del espacio, etc.

- Las relaciones entre fuentes sonoras: varias fuentes sonoras pueden estar copresentes en el mismo espacio y establecer relaciones. Metz anota un ejemplo dramático de estas relaciones: la famosa escena de Pépé le Moko, de J. Duvivier, donde se enfrentan, en el interior de un cabaret, canciones francesas y canciones alemanas.

- Las relaciones espaciales internas en los objetos: suelen pasar desapercibidas, por ejemplo, cuando un objeto no presenta su forma o su color normal (la pantera rosa) o cuando su tamaño no corresponde a su naturaleza.

15.5.10. LAS RELACIONES SINTAGMATICAS DE SIMULTANEIDAD

Todas las relaciones sintagmáticas espaciales son, también, relaciones sintagmáticas de simultaneidad, aunque no la viceversa: toda relación de simultaneidad no es una relación espacial.

Las relaciones de simultaneidad funcionan primeramente entre cada una de las diferentes materias de la expresión: entre imágenes y ruidos, entre imágenes y palabras, entre imágenes y música, entre palabras y ruidos, entre palabras y música, entre ruidos y música.

Después entre diferentes series en el interior de la misma materia de la expresión y entre los parámetros de las diferentes materias de la expresión.

15.6. EL PROBLEMA DE LAS UNIDADES PERTINENTES

15.6.1. LAS UNIDADES MINIMAS

Desde su primer texto sobre semiología del cine, "El cine: ¿lengua o lenguaje?", al tratar el problema de la doble articulación, se ha ocupado Metz, reiteradamente, del problema de las unidades mínimas en el lenguaje cinematográfico. Este problema lo analiza a fondo en el capítulo IX de Lenguaje y cine, definiendo y diferenciando sus teorías de otros semiólogos que lo han tratado como Pasolini, Bettetini, Eco.

Comienza Metz planteando un análisis crítico de las teorías más o menos semiológicas que han tratado de fijar la "unidad mínima" del lenguaje cinematográfico, basadas en considerar necesario resolver primero este problema para poder avanzar en el desarrollo de una semiología del filme.

Muy diferente se muestra la opinión de Metz sobre este problema de la "unidad mínima", puesto que piensa que en cine no existe unidad mínima o sistema específico de articulaciones, aunque sí exista en cada código cinematográfico. Metz nos pone en guardia y exige prudencia a la hora de manejar las analogías entre la lingüística y la investigación cinematográfica, haciendo observar que las unidades lingüísticas se aplican al código de la lengua y no al lenguaje verbal del que la lengua no es el único código.

Su teoría queda fácilmente demostrada aludiendo a la diferenciación que lingüistas y semiólogos establecen entre las unidades mínimas de los códigos de denotación y los cósigos de connotación. Los segundos tienen frecuentemente mayor dimensión sintagmática, en los que "varios códigos presentes en el mismo texto pueden estar representados allí por unidades enteramente distintas, y que este texto, en cuanto instancia de manifestación homogénea, no tiene, pues, un solo tipo de unidades mínimas, sino varias, que se entretajan dentro de él, que lo constituyen como estructura(42).

La confusión de "lenguaje" con "lengua" justifica, en opinión de Metz, que diversos teóricos hayan propuesto determinadas unidades mínimas cinematográficas, así: el "plano" (Eisenstein, Pasolini, Worth), el fotograma o cinema (Pasolini), el iconema (Betti), e incluso las teorías anteriores del propio Metz sobre "segmentos autónomos" expuestas en "Ensayos sobre la significación del cine", I. Para Metz estas propuestas son erróneas porque "cada autor pensaba en un código particular o en un grupo particular de códigos, que identificaba más o menos claramente con el hecho cinematográfico en su conjunto"(43).

El fotograma, según Metz, es sólo unidad mínima a nivel de los códigos tecnológicos que están incorporados al propio funcionamiento de la cámara. Lo interesante es que este código interviene en el proceso cinematográfico en el preciso instante en que se pasa del fotograma a su negación. Este es su trabajo y ahí está su pertinencia. Por tanto, el fotograma no es unidad mínima de la manifestación fílmica porque el cine no es una máquina de hacer foto-

gramas sino de eliminarlos.

Frente a lo que opinan otros teóricos, Metz no sólo no considera necesario identificar las unidades mínimas como paso previo a posteriores investigaciones de semiología cinematográfica, sino que considera conveniente comenzar por aislar los principales códigos y subcódigos cinematográficos, o al menos, algunos de ellos. Esto permitiría determinar la unidad mínima propia de cada código y subcódigo, por conmutaciones interiores en cada uno de ellos.

Así mismo niega la existencia del "signo cinematográfico". El filme, dice, "es un tejido en el que códigos múltiples vienen a desarrollar, cada cual para sí, sus unidades mínimas, que a lo largo del discurso fílmico se superponen, se enredan, sin que sus fronteras coincidan forzosamente entre sí"(44).

Anima Metz a estudiar los códigos y subcódigos del cine, señala que las unidades mínimas quedarán establecidas por el proceso y advierte que es esencial no convertir nunca indebidamente en unidad mínima "del cine" la unidad mínima de un código cinematográfico. La determinación de la unidad mínima -concluye- no precede al estudio de los códigos, sino que forma parte de éste, "y va muy unida a los conceptos de los investigadores en cuanto al funcionamiento de estos códigos, en su conjunto y detalle"(45).

15.6.2. UNIDADES PERTINENTES: DIVERSIDAD DE TAMAÑO Y FORMAS

A la variedad de unidades mínimas del filme (sean cinematografías o no) hay que añadir, según Metz, otras peculiaridades que las distinguen de las lingüísticas:

- a) la variedad de su definición material
- b) la variedad de su amplitud sintagmática

También se diferencian las unidades mínimas del filme por su forma sintagmática. Metz distingue entre:

- a) unidad de análisis que ocupa un segmento continuo del espacio y del tiempo fílmico
- b) unidades de análisis que no ocupan ninguna superficie textual.

Entre las unidades que no ocupan sitio están el tema de la mujer y el caballo en el código del western, los principales tipos de secuencias que aparecen en la banda de imágenes del filme narrativo clásico, el reparto de las masas coloreadas en los filmes en color, etc.

Según su forma sintagmática, las unidades pertinentes del filme (cinematográficas o no), pueden ser:

- a) segmentales: el fotograma, el plano, el objeto filmado, la secuencia entera, etc.
- b) suprasegmentales: la copresencia de dos objetos, el color, el movimiento de cámara, la figura de montaje, etc.

Denomina Metz "marco de referencia sintagmática" (siempre de tipo segmental) al segmento textual al que va "unida" una unidad

fílmica pertinente de tipo suprasegmental, es decir, su soporte textual.

15.6.3. CRITICA DE LA NOCION DE "SIGNO CINEMATOGRAFICO"

Metz considera peligroso para el desarrollo interno de la semiología del cine la noción de "signo cinematográfico" y muestra su desacuerdo con los teóricos que argumentan a su favor.

La semiótica se ha ocupado de los signos icónicos. Peirce los define como "los signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren". Según Morris es el signo que "posee algunas propiedades del objeto representado". Luis J. Prieto analiza los signos icónicos en figuras, entendidas como unidades de la segunda articulación con valor únicamente diferencial, y aporta el concepto de "sema" (signo particular cuyo significado corresponde a un enunciado en lengua). Eco considera a los signos icónicos como semas o enunciados icónicos ulteriormente analizables en signos; pero en contra de Prieto, cree que son difícilmente analizables en figuras (46).

Con respecto al cine, Pasolini ha defendido el concepto de "in-signos" para referirse a las imágenes por analogía con los "len-signos" (signos lingüísticos). Por contra, Jean Mitry opina que el cine es un "lenguaje sin signos".

Christian Metz admite que pueda llamarse signo a algunas de las unidades pertinentes descritas por él, si se entiende por signo el más pequeño elemento conmutable que posee un sentido propio; por ejemplo, un movimiento de cámara, pero no todos los signos son

de este tipo. Algunas unidades fílmicas pertinentes son, sin embargo, sintagmas de varios **signos**: una serie completa de movimientos de cámara. Metz opina que la noción de signo carece de motivos para interpretar un papel especialmente relevante. En las investigaciones actuales, dice, la noción de signo es sólo una herramienta de investigación.

15.6.4. MULTIPLICIDAD DE LAS UNIDADES MINIMAS

El problema de las unidades mínimas lo resuelve Metz basándose en la pluricodicidad del lenguaje cinematográfico, de acuerdo con la hipótesis de Garroni. "A la multiplicidad de los códigos-opina Metz- responde la multiplicidad de las unidades mínimas"(47).

El texto fílmico está constituido por varios tipos de unidades mínimas que constituirían su estructura. Hay tantos tipos de unidades como tipos de análisis y, por tanto, la unidad pertinente de análisis puede variar con la variación de la construcción de los filmes, con los diferentes estilos, con los códigos predominantes, etc. En resumen, Metz, más que discutir la noción de signo, critica la uniformidad lingüística con que se le ha tratado. La investigación del signo cinematográfico parece ser un trabajo inútil. Hay ciertos signos en el lenguaje cinematográfico pero no podría reducirse el lenguaje cinematográfico a una organización de signos.

15.7. FORMA, MATERIA, SUSTANCIA

La primera parte del capítulo X de Lenguaje y cine lo dedica Metz a fijar la terminología basada en Hjelmslev con relación a las nociones de materia, forma y sustancia. Asegura Metz, en contra de lo que vulgarmente se mantiene, que la oposición esencial en el pensamiento de Hjelmslev no es la de la forma y de la sustancia, sino la de la forma y de la materia. Apoyándose, como es frecuente en él, en referencias muy precisas de los textos de referencia, Metz demuestra que la sustancia no es para Hjelmslev más que el resultado del reencuentro entre la forma y la materia (del contenido o de la expresión), y que, por tanto, en el pensamiento hjelmsleviano no hay más que dos instancias primeras: la forma y la materia.

Metz suprime, en su aplicación al hecho fílmico, la oposición forma/sustancia. En la obra de Hjelmslev se articula de forma constante la tripartición forma/sustancia/materia con la oposición expresión/contenido (plano de los significantes/plano de los significados). De los seis conceptos que se desprenden de su combinación, al cine le interesan los siguientes:

- La materia de la expresión (materia del significante), que es su naturaleza física, sensorial.
- La materia del contenido, que es un hecho común a todos los fenómenos semióticos, de extensión infinita, que en el caso del cine depende de dos causas diferentes de efectos acumulativos:

- 1) el código de la lengua en los filmes sonoros, que asegura

una información semántica de todo tipo.

2) Los demás elementos del texto fílmico (por ejemplo: las imágenes) son, a su vez, lenguajes cuya materia del contenido no tiene límites concretos.

- La forma del contenido, que varía de unos fenómenos semióticos a otros, el sistema propio de los significados.

Lo que distingue al lenguaje cinematográfico de otros lenguajes no es la materia del contenido, que es ilimitado y propio de otras artes; ni tampoco la forma del contenido, que lo aproxima a la estética, la psicología, la sociología, la historia, etc. Lo que opone el lenguaje cinematográfico a otros lenguajes es su "materia de la expresión" que es lo que permite definirlo en términos de la naturaleza físico-sensorial del significante. El filme sonoro está compuesto de cinco materias de la expresión:

- 1) la imagen fotográfica en movimiento y puesta en secuencia.
- 2) el sonido fonético
- 3) el sonido musical
- 4) los ruidos reales
- 5) el trazado gráfico de las anotaciones escritas.

15.7.1. CLASIFICACION DE LOS LENGUAJES POR SU MATERIA EXPRESIVA

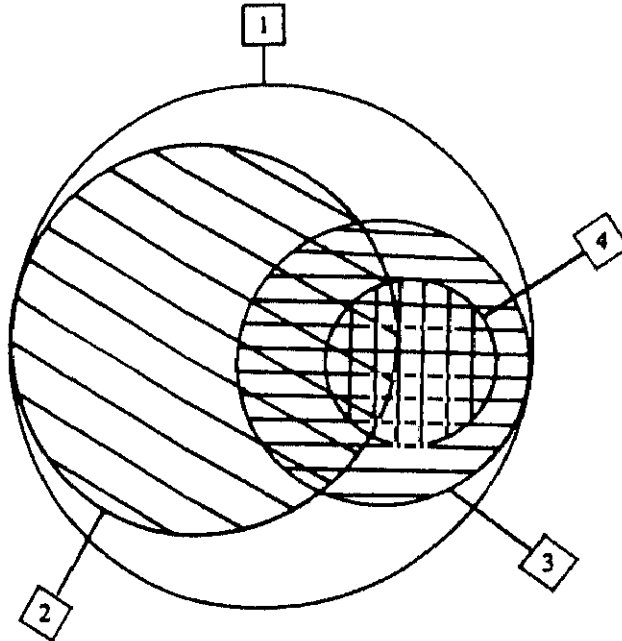
De un modo provisional clasifica Metz los lenguajes que poseen una característica común en términos de materia expresiva y que, si bien no es definitiva, permiten comprender su complejidad y sus mutuas relaciones:

- a) Fotografía: imagen obtenida mecánicamente, única, inmovil.
- b) Pintura (al menos, la "clásica"): imagen obtenida a mano, única, inmóvil.
- c) Fotonovela (y similares): imagen obtenida mecánicamente, múltiple, inmóvil.
- d) Historieta dibujada: imagen obtenida a mano múltiple, inmóvil.
- e) Cine-televisión: imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil, combinada con tres tipos de elementos sonoros (palabras, música, ruidos) y con menciones escritas.
- f) Piezas radiofónicas (y similares): tres tipos de elementos sonoros (palabra, música, ruidos).

Todos estos lenguajes revelan una serie de relaciones por su materia de la expresión que se unen y comprenden parcialmente, y cuya especificidad se entremezcla unas con otras. Para definir, finalmente, la especificidad del cine en términos de código, Metz la ve como un complejo fenómeno, ordenado según un determinado número de círculos concéntricos o secantes, de tal manera que cada círculo traza una clase (según la teoría de conjuntos).

En su estudio sobre el análisis código del lenguaje cinematográfico que realiza Roger Odin en el capítulo 7 de su obra Cinéma et production de sens (1990), traduce a sistema gráfico las anteriores teorías de Metz(48):

Le système de relations intercodiques



- 1 : Codes de l'iconicité.
 2 : Codes des images mécaniques.
 3 : Codes des images en séquence.
 4 : Codes des images mouvantes.



L'ensemble des images
non concernées par les codes
2-3-4



Le dessin animé



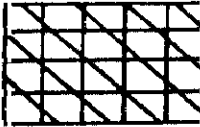
La photographie



Le photo-roman



La bande dessinée



Le cinéma
La télévision

15.8. CONCLUSIONES

En el último capítulo del libro, demuestra Metz que ninguna de las comparaciones que se quieran establecer entre el cine y la escritura conduce a resultados decisivos. Estas comparaciones carecen de especificidad, y ello es debido a dos grandes hechos:

1º Si pensamos en la escritura en el sentido corriente de la palabra (= trazados gráficos codificados), la tecnología del cine se diferencia demasiado de la escritura. La cámara no es la pluma, la pantalla no es la página en blanco, la grabación sonora no tiene nada que le corresponda en la escritura, etc.

2º Si se piensa en la escritura en un sentido más moderno (= escritura como actividad textual), no es ya el cine lo que puede representar un "interlocutor válido" en la confrontación: es el filme.

En conclusión, las dos tareas fundamentales del estudio del cine son, para Metz, el análisis del lenguaje cinematográfico y el análisis de la escritura fílmica.

La finalidad de este libro ha sido, esencialmente, el estudio del lenguaje cinematográfico dedicando algunos capítulos (V, VI y VII) a tratar el análisis de la escritura fílmica para intentar definir sus nexos y sus diferencias de pertinencia con la primera, para situarlos una en relación con la otra.

Asegura Metz que no ha intentado presentar una enumeración explícita de los códigos específicos porque era previa la exposición detallada de la pertinencia y porque las investigaciones

cinematográficas no están lo suficientemente desarrolladas como para poder adelantar con seriedad una lista explícita de todos los códigos y subcódigos.

El lenguaje del cine no puede estudiarse partiendo del principio de que un "lenguaje" es un sistema de "signos" destinados a la comunicación. Precisamente, resalta Metz, al relacionarlo con las lenguas, el lenguaje cinematográfico aparece como algo asistemático y su comparación con otras lenguas artísticas ponen de manifiesto gran cantidad de formas marcadas.

Finalmente, Metz afirma que "el cine no es 'un' sistema, pero contiene varios. Parece no tener signos, es que los suyos son muy diferentes de los de la lengua"(49). En el cine es mucho más amplio el dominio de la significación y de la comunicación.

Este libro, en definitiva, ha intentado ampliar y concretar el viejo debate de si el cine es o no es un lenguaje.

NOTAS DEL CAPITULO 15

- (1). Christian METZ: Langage et Cinéma, París, Larousse, 1971. Versión castellana: Lenguaje y cine, Barcelona, Planeta, 1973 (Introducción, con numerosas notas, de Jorge URRUTIA). Existe en francés una segunda edición con un epílogo añadido, publicada en París, Albatros, 1977.
- (2). J. URRUTIA: "Introducción" a Lenguaje y cine, p. 8 y nota 1.
- (3). Roger ODIN: "Christian Metz et la linguistique", en Christian Metz et la théorie du Cinéma, Iris, nº 10, Meridiens Klincksieck, abril, 1990, pp. 94-97.
- (4). C. METZ: *Opus cit.* p. 103.
- (5). L'énonciation impersonnelle ou le site du film, *opus cit.*
- (6). R. ODIN: *opus cit.* p. 90.
- (7). *Ibid.* p. 87.
- (8). J.A. FIESCHI: "Conversación con Christian Metz sobre la especificidad del cinema", en Revista de Occidente, nros. 101-102, agosto-septiembre, 1971, p. 202.
- (9). *Opus cit.* p.41.
- (10). *Ibid.* p. 39.
- (11). *Ibid.* p. 284.
- (12). J. URRUTIA? "Introducción" a VV.AA.: Contribuciones..., *opus cit.* p. 57-61.
- (13). El término "hecho" se utiliza como sustantivo específico y significa la suma de todos los hechos de cada uno de los tipos considerados.
- (14). J. URRUTIA: *Opuscit.* p. 61.
- (15). C. Metz: *Opus cit.* p. 97
- (16). *Ibid.* p. 85.
- (17). *Ibid.* p. 110.
- (18). *Ibid.* p. 271.
- (19). A. J. GREIMAS: "Condition d'une sémiotique du monde naturel", en Langages, nº 10, Didier et Larousse, 1968.

- (20). Christian METZ: "Le Perçu et le Nomme", en Por una estética sin entrave, París, U.G.E., 10/18, pp. 345-377.
- (21). Christian METZ: "Más allá de la analogía, la imagen", en Análisis de las imágenes, Buenos Aires, E.T.C., 1972. La edición original en francés se publicó en Analyse des images, Communications nº 15, París, Seuil, 1970; Incluido después en Essais..., t. II, París, Klincksieck, 1972.
- (22). R. ODIN: Opus cit. p. 187.
- (23). *ibid.* p. 188.
- (24). *ibid.* p. 189.
- (25). C. METZ: Opus cit. pp. 286-287.
- (26). *ibid.* p. 290.
- (27). *ibid.* p. 179.
- (28). Psicoanálisis y cine. El significante imaginario, Barcelona, G. Gili, 1979, pp. 23-34.
- (29). *ibid.* p. 136.
- (30). J. AUMONT Y OTROS: Estética del cine, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 207-212.
- (31). C. METZ: Opus cit. p. 127.
- (32). Entre las obras publicadas en los últimos años sobre análisis del filme, hay que destacar las siguientes: Peter WOLLEN: "Readings in Hollywood", en Film Quarterly, XXX, 3, primavera, 1977, pp. 19-28; William WRIGHT: Sixguns and Society, A Structural Study of the Western, California, University of California Press, 1975; Alan WILLIAMS: "Structures of narrativity in Fritz Lang's 'Metropolis'", en Film Quarterly, XXVII, nº 4, pp. 17-23, verano, 1974; Roger ODIN: L'Analyse sémiologique des films, vers une sémio-pragmatique, Doctorat d'Etat, París, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1982; y "Dix années d'analyses textuelles de films", en Linguistique et sémiologie, 3, Lyon, 1977; Jean-Louis BAUDRY: "Les aventures de l'idée, su intolerance", 1 y 2, en Cahiers de cinéma, nros. 240-241, 1972; Raymond BELLOUR: L'analyse du filme, París, Albatros, y "A batons rompus", en Théorie du film, París, obra colectiva; J. AUMONT y M. MARIE: Análisis del filme, Barcelona, Paidós, 1990; R. ODIN: "L'analyse filmique comme exercice pédagogique", en CinémaAction, nº 47, 1988 y Jenaro TALENS: El ojo tachado, Madrid, Cátedra, 1986.
- (33). C. METZ: Lenguaje y cine, opus cit. p. 205.

- (34). *ibid.* p. 122.
- (35). *ibid.* p. 222.
- (36). *ibid.* p. 202.
- (37). *ibid.* p. 203.
- (38). *ibid.* p. 200.
- (39). *ibid.* p. 202.
- (40). *ibid.* p. 213.
- (41). Roger ODIN: *Opus cit.* p. 104-110.
- (42). *ibid.* p. 229.
- (43). *ibid.* p. 232,
- (44). *ibid.* p. 238.
- (45). *ibid.* p. 239.
- (46). U. ECO: La estructura susente, *opus cit.* pp. 220_225.
- (47). *ibid.* p. 237.
- (48). R. ODIN: *Opus cit.* p. 159.
- (49). *ibid.* p. 340.

16. PSICOANÁLISIS Y CINE

16.1. SEMIO-PSICOLOGIA: LA "SEGUNDA SEMIOLOGIA DEL CINE"

Con su obra "Psicoanálisis y Cine; El significante imaginario"(¹), Christian Metz imprime un giro nuevo a sus investigaciones sobre semiología del cine, dirigiéndolas hacia la descripción y análisis psicoanalíticos de las relaciones entre el espectador y las imágenes. Con este giro inicia lo que ya se conoce como semio-psicología del cine o, como Metz la denomina, "segunda semiología". Con esta obra, maestra para algún crítico, Metz añade a su prestigio de lingüista y semiólogo del cine, la nueva faceta de especialista en psicología.

Psicoanálisis y Cine fue publicada en 1977 y reúne las investigaciones que el autor realizó a lo largo de los años que van de 1973 a 1976. Compuesta por cuatro ensayos, los tres primeros publicados con anterioridad en diversas revistas(²), guardan entre sí una relación estrecha. El orden de edición de los trabajos en el libro no respeta la cronología de su redacción, y sitúa en primer lugar el importantísimo ensayo "El significante imaginario" (1974), que había sido redactado unos meses después de los dos textos, más breves, que le siguen: "Historia/Discurso (Notas sobre dos voyeurismos" y "El filme de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico)", ambos de 1973. El cuarto y último texto, "Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario", fue redactado entre 1975 y 1976 y fue publicado por primera vez en esta obra.

Los tres primeros textos se inspiran en el psicoanálisis de Freud y en la remodelación que de sus teorías realizó Lacan, e intentan una reflexión psicoanalítica sobre el cine desde la

frontera de lo imaginario y lo simbólico. Del lado de lo imaginario se inscriben "El filme de ficción y su espectador" (analiza en él la ficción cinematográfica como instancia semionímica), e "Historia/Discurso" (con breves y profundas incursiones sobre la relación espectador-pantalla como identificación especular).

El texto que abre el libro, "El significante imaginario", que subtitula la obra debido a su importancia y ha tenido una extraordinaria repercusión tanto en la investigación teórica del último decenio como en su aplicación al análisis del filme, se inscribe en el plano simbólico de su especulación y su finalidad es establecer la codificación del "sueño" cinematográfico. A todos los trabajos que componen la obra les une el interés por investigar el problema de la constitución psicoanalítica del significante del cine.

1.1. PSICOANALISIS Y SEMIOTICA

Cuando Metz decide dar un nuevo rumbo a sus investigaciones re el cine, abandonando la semiolingüística cinematográfica dos s después de publicar Lenguaje y Cine , para orientar sus tra- os hacia la psico-semiología, no parte desde un vacío teórico o desde una rica y doble tradición científica. Por una parte, corrientes psicoanalíticas han forjado sus campos teóricos so- principios semióticos y, a su vez, los teóricos de la semióti- han planteado, más recientemente, sus teorías con bases psicoana- ticas.

Entre los primeros, David Maldavsky, en su obra Teoría de a representaciones (1977), distingue hasta cuatro corrientes sur- las del tronco común de la obra freudiana, cuyos fundamentos icoanalíticos se construyen sobre bases semióticas (3). De es- s cuatro, creemos que las que están más presentes en Metz son la gunda, que se "apoya en la hipótesis sobre el inconsciente, la presión y el complejo de Edipo, e influida por los aportes de can; y a continuación la cuarta, que "pretende articular las pótesis semióticas a partir de una relectura de los textos freu- ianos en una convergencia crítica con los aportes klenianos y la- nianos".

En la obra de Metz se observa el empleo de la mayoría de los dieciocho planteamientos psicoanalíticos, para los que se ha ser- do de hipótesis semióticas (4).

Entre los segundos, semióticos que se sirven del psicoanáli- s, Maldavsky distingue siete enfoques. Las investigaciones de

Metz se aproximan a varias de ellas, en especial con la primera (relación de la imagen con el espectador), la tercera (que estudia el texto e investiga la enunciación, trabajado entre otros por Benveniste y Jakobson), y la sexta, que destaca la importancia de las figuras retóricas y tiene en cuenta la forma de operar del inconsciente (retórica y sintaxis de las imágenes) y el preconscious (5).

16.1.2. PSICOANÁLISIS Y TEORÍA CINEMATOGRAFICA

Dentro del campo de la teoría cinematográfica y del análisis del filme, Metz cuenta también con una amplia tradición investigadora en la aplicación del psicoanálisis, en diversas formas y objetivos.

El desarrollo en los primeros decenios de este siglo de la Gestalttheorie, teoría de la percepción, brinda a la teoría del cine dos grandes investigadores: Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim. El primero se interesó por la recepción del filme por parte del espectador, por las relaciones entre la naturaleza de los medios fílmicos y la estructura de los filmes, y por las grandes "categorías" del espíritu humano, lo que le llevó a demostrar que el fenómeno esencial del cine, la producción de un movimiento aparente, se explicaba por una propiedad del cerebro (el "efecto-phi"), y no por la llamada "persistencia retiniana". Con ello pone las bases de la teoría moderna sobre este tema. El cine, para Münsterberg, como arte del espíritu, es el arte de la atención, de la memoria y de la imaginación, y de las emociones, estadio supremo de la psicología, "que se traducen en el propio relato, al que considera

como la unidad cinematográfica más compleja, que puede analizarse en términos de unidades más simples, y responder al grado de complejidad de las emociones humanas"(6).

Por su parte, Rudolf Arnheim, al que ya hemos estudiado, postula que la visión es un fenómeno mental que implica todo un campo de percepciones, de asociaciones y de memorización. Metz, en sus primeros textos, no deja de estar influido por ellos.

Más tarde, el Instituto de Filmología en Francia, edita la Revue internationale de filmologie, que hasta finales de 1950 publica veinte números, acoge a teóricos preocupados los problemas psicofisiológicos del cine y por la cuestión de la impresión de realidad. Entre ellos destacan Gilbert Cohen-Séat, Edgar Morin, Henri Wallon, Jean Deprun y Jean-Jacques Riñié. Todos ellos aplican la psicología experimental y se interesan por las reacciones del espectador en determinadas condiciones. La perspectiva de estos estudios es más psicológica que psicoanalítica, pero este panorama va a cambiar en la década de los setenta.

16.1.3. EL ENFOQUE PSICO-SEMIOLÓGICO

En 1975, la revista Communications publica un número con el título de Cinéma et Psychanalyse, que trata monográficamente el tema de las relaciones entre cine y psicología. Es el número 23. En él destaca el trabajo de Metz "Le signifiant imaginaire". Tres años después, Jean-Louis Baudry, publica un libro emblemático sobre este tema: "L'effet cinéma". La psico-semiología del cine ha nacido.(7).

Ha nacido un nuevo campo de investigación que se interesa por el espectador de cine desde un punto de vista metapsicológico. Esta aproximación se interpreta también como una consecuencia de los numerosos estudios textuales de los filmes realizados a lo largo de los años setenta y potenciados a raíz de la publicación en 1970 del libro de Roland Barthes S/Z, y que condujo a la preocupación por los efectos subjetivos del lenguaje cinematográfico, así como la inclusión en el semioanálisis de una teoría del sujeto.

Lo que Metz llama "segunda semiología del cine" ha recurrido al análisis freudiano y a las teorías de Lacan sobre el sujeto, y han obtenido un notable éxito. Las razones de este éxito son, entre otras, según Aumont Y Marie: a que el psicoanálisis freudiano se interesa por la producción de sentido en su relación con el sujeto parlante y pensante (se recurre a los libros de Freud en los que se trabaja de una manera más directa la relación sentido latente/sentido manifiesto, como La interpretación de los sueños y El chiste y su relación con lo inconsciente), a que se interesa por la cuestión de la mirada y del espectáculo (Jean-Louis Baudry y André Green publicaron las primeras comparaciones sistemáticas entre el dispositivo del cine como espectáculo y la estructura del sujeto), y a que la teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos.(8).

Orientados ahora en el nuevo campo de interés de Metz, trataremos de sus teorías sobre psicología y cine, analizando sus textos.(9).

16.2. "HISTORIA/DISCURSO (Nota sobre dos voyeurismos)"

Con este breve artículo, publicado originalmente en 1975, en la obra Langue, Discours, Société, en homenaje a Emilio Benveniste, Metz inicia no sólo una nueva semiología del cine, sino también una nueva "escritura", la tercera, según sus críticos.⁽¹⁰⁾

Efectivamente, el texto está escrito en una primera persona reflexiva que llama la atención porque refleja a un autor que es a la vez sujeto y objeto de reflexión. Como los científicos que experimentan sobre su propio cuerpo los nuevos productos que investigan, Metz analiza sobre su propia psiquis las teorías metapsicológicas que quiere investigar. De este modo, Metz nos va a revelar unas breves e iniciales ideas sobre algunas de las cuestiones que afectan al filme como historia y al espectador como voyeurista y reconstructor de la misma.

El objetivo de Metz es analizar los resultados del choque de dos instancias: el filme como historia (como "discurso" es tema de otros trabajos) y el espectador. Este enfrentamiento entre filme y espectador se produce generado por dos voluntades: la de la industria cinematográfica (que pone en práctica todos sus recursos para atraer al espectador), y la del espectador (que sabe de antemano lo que quiere ver). Este experimento sólo sirve si el filme es de corte tradicional, "de factura ordinaria", es decir, de la que el espectador espera que le cuente una historia transparente.

Metz considera que el sujeto-espectador se halla presente en

en una doble modalidad: como ser-testigo y como ser-ayudante. Con su voyeurismo, con su mirada, el espectador consigue que el filme se realice. Pero este voyeurismo es múltiple y le corresponde varios posibles ejercicios de la "pulsión escópica" que el cine intenta satisfacer. Pero la "historia" se presenta en un orden discursivo que da lugar a un juego de "identificaciones cruzadas" en un flujo alternativo del "yo" y del "tú". Reconoce Metz que este fenómeno no es exclusivo del cine y que tiene sus equivalentes en las "historias" de los productos culturales.

El origen de estas identificaciones las explica Metz(11) según la teoría de Freud, reelaborada por Lacan, de la identificación narcisista de la infancia, en el doble deseo de ver y ser visto. Metz se muestra de acuerdo con Jean-Louis Baudry, al que cita en la p. 88, en que la identificación primaria del espectador se realiza ante la propia cámara. Baudry ha señalado una doble analogía entre la situación del "niño ante el espejo" y la del espectador de cine. Primera: analogía entre el espejo y la pantalla. Ambas son superficies cuadradas, limitadas y aislantes de un objeto del mundo al que constituyen en objeto total. La segunda analogía se refiere al estado de impotencia motriz del niño y la postura del espectador implicado por el dispositivo cinematográfico.

Pero Metz encuentra entre ellos una diferencia fundamental, ya que la "institución cine", que prescribe un espectador "hurtado" en la pantalla no devuelve jamás la imagen del espectador, al contrario de lo que ocurre con el espejo. Pero el espectador, alienado y feliz por el hilo invisible de la vista, se recobra en el

ltimo momento como sujeto mediante una identificación paradógica con su propia persona, lo que insinúa Metz como una identificación primaria"(12). Se trata de una identificación previa a la instancia vidente, y no con los personajes del filme, identificación seundaria (13).

La "historia" la entiende Metz como Benveniste, una historia de ningún sitio, que nadie cuenta, pero que, sin embargo, alguien recibe (sin lo cual no existiría). Por ello, el "receptor" o receptáculo podrá contarla y se convertirá en enunciador del enunciado que carecía de enunciador.(14).

La conclusión a que llega Metz en este breve texto, y nos prepara con ello para entender los posteriores, es que la identificación se construye en torno a un sujeto puro, no a un sujeto-objeto, lo cual permite la existencia de la "historia".

16.3. "EL FILME DE FICCION Y SU ESPECTADOR (Estudio metapsicológico)"

Como el trabajo anterior, este texto fue redactado en 1973 pero se publicó en el número 23 de Communications, consagrado todo él a las relaciones entre cine y psicoanálisis. Este artículo describe con precisión y con perfecta lógica el efecto producido por un filme de ficción sobre un espectador corriente.

Metz arranca de la comparación entre el cine y el sueño para centrarse en el problema principal: cómo determinar lo que caracteriza la especificidad del efecto fílmico, con el objetivo de poner las bases de un estudio más sistemático sobre las relaciones entre el espectador y el filme de ficción.

En esta aproximación a una metapsicología del estado psíquico del espectador, a través de la comparación entre el filme y el sueño, Metz trata de descubrir las semejanzas y las diferencias, analizando una serie de dicotomías como espectador/soñador, situación fílmica/ situación onírica e impresión de realidad/sensación de realidad que determina a cada uno de los elementos comparados. Al descubrir que el estado de ilusión de realidad es inversamente proporcional al estado onírico, intenta explicar la diferencia entre el estado fílmico frente al estado onírico. El estado fílmico, tal como lo inducen los filmes de ficción, se señala por una tendencia general a la disminución de vigilancia, para comenzar a dormir y a soñar. El espectador está despierto, el soñador está durmiendo.

16.3.1. GRADOS DE SECUNDARIZACION

La comparación entre el sueño y el estado fílmico le lleva a descubrir que la ficción guarda el extraño poder de reconciliar por un momento tres regímenes de conciencia muy diferentes, cuyos caracteres tienen como efecto clavar como una cuña en el más estrecho y central de sus intersticios: la diégesis que tiene algo de real, puesto que lo imita, y algo de fantasía y de sueño puesto que ellos imitan a lo real. Pero entre un espectador despierto y un soñador dormido hay diferencias insuperables.

Según Metz, las diferencias entre la película de ficción y el sueño se ordenan en tres grandes hechos:

1) el saber desigual del sujeto por lo que atañe a lo que es tá haciendo.

2) La presencia o ausencia de un material perceptivo real.

3) El caracter propio del contenido textual (texto de la película -diegética y más lógica y construida que el sueño- y texto del sueño.

Siguiendo a Freud, Metz explica el proceso de elaboración se cundario, cuyas combinaciones y compromisos han de determinar el contenido consciente del sueño. Entiende el sueño como un caso privilegiado del proceso primario, típico del inconsciente, cuya condición normal es la de dormir. Al despertar, el proceso secun dario engloba todas sus gestiones psíquicas, pensamientos y actos. De ello deduce que desde el punto de vista del analista del cine, todo ocurre como si la elaboración secundaria llegara a ser en la producción y en la percepción de la película la fuerza domi-

ante, de tal forma que, para Metz, el parentesco entre el filme y el sueño consiste en un sueño constituido casi únicamente por la elaboración secundaria, pues se trata del "sueño de un hombre despierto que sabe que está soñando"(15).

6.3.2. FILME/SUEÑO/ENSUEÑO/FANTASMA

En respuesta a Noël Carroll, que en 1988 publicó un libro atacando durísimamente las teorías de Metz y Baudry sobre psicoanálisis y cine(16), Bertrant Augst, profesor de la Universidad de Berkeley, colaboró en el homenaje que tributó a Metz la revista IRIS, (número 10), con un artículo muy esclarecedor sobre el trabajo que estamos comentando y al que vamos a seguir aquí muy de cerca, por su rigor e interés(Augst, 1990). El texto de Metz "El filme de ficción y su espectador"le parece a Augst una pequeña obra maestra de concisión, tanto por su prudencia como por su gran valor pedagógico.

Puede parecer que entre el filme y el sueño se dan unas condiciones muy semejantes, pero lo que el filme da a ver al espectador es siempre algo que ha sido realizado por alguien distinto a él, lo que supone una alteridad radical. Sin embargo, para poder gozar del placer que le aportan, el espectador hace como que olvida que estas historias, que estos fantasmas, no son suyos.

A Metz le parece sorprendente sin duda alguna que sea la ficción lo que permite reconciliar diferentes regímenes de conciencia donde el sujeto puede encontrar los rasgos de otro sujeto que es a la vez él mismo y otro. En este confrontamiento, el cine tie

ne ventajas y desventajas. Tiene la ventaja de sorprender al espectador con imágenes que él no ha fabricado, por lo que son más fascinantes y embaucadoras, pero tiene la desventaja de ser extrañas. De otra parte es difícil satisfacer la esperanza del deseo del espectador porque lo que el filme le ofrece no está determinado por un mecanismo endógeno.

Metz ha declarado en varias ocasiones que el fantasma, y en particular el "fantasma inconsciente", se arraiga de una manera más directa y profunda en el inconsciente. En su afán de aportar una solución al problema de las relaciones entre el fantasma y la ficción, se ha ocupado de comprobar si los trabajos recientes sobre el fantasma aclaran la manera en que la ficción se inserta en el punto más central de los intersticios que reconcilian los regímenes de conciencia descritos en "El filme de ficción y su espectador". (17).

En este trabajo, Metz examina detalladamente las diferencias y similitudes entre los regímenes de conciencia que caracterizan el estado onírico y el estado fílmico, cuyas ideas fundamentales vamos a tratar de resumir.

El sueño y la vigilia son dos estados límites entre los cuales se escalonan los estados intermedios definidos por el grado de vigilancia que resulta de la cualidad del sueño del soñador o del tipo de participación afectiva del espectador de cine. Lo que determina la distancia entre la impresión de realidad y la ilusión verdadera, es el sueño. Disminuye esta distancia que las separa cuando el sueño comienza a despertarse o el espectador a dormirse, es decir, en el momento en que comienza una pequeña regresión

narcisista(18) inducida por el filme de ficción, que varía según las modalidades de la recepción fílmica, la capacidad del espectador a participar en la ficción que le es ofrecida, la cualidad del filme y de las operaciones del dispositivo cinematográfico. "El filme narrativo -dice Metz- molinete de imágenes y de sonidos que sobrealimenta nuestras zonas de sombra e irresponsabilidades, es una máquina de moler las afectividades y de inhibir acciones"(19)

El filme no satisface al espectador automáticamente, a diferencia del sueño, bien porque lo que aquél le ofrece es bastante pobre, bien porque lo que le ofrece provoca una reacción demasiado fuerte, de defensa. Como dice Metz: "Para que a un sujeto le 'guste' una película conviene que el detalle de la diégesis halague lo bastante sus fantasmas conscientes e inconscientes para permitirle una cierta saciedad pulsional"(20). El filme tiene más dificultad de satisfacer el deseo del espectador porque está hecho de percepciones reales, de imágenes y de sonidos que el espectador no puede modificar. El sueño, por el contrario, responde sin fallar al deseo del soñador.

El filme, "en cuanto que realización alucinatoria del deseo" (21), es menos seguro que el sueño porque este no puede cumplirse plenamente más que gracias a la protección que le proporciona el sueño. Lo que impide al espectador aproximarse a la alucinación verdadera es la naturaleza de la percepción fílmica, porque el sujeto no puede alterar sus percepciones, que son verdaderas percepciones. De acuerdo con la fórmula de Metz, el sueño, cuyo sujeto es a la vez autor y espectador, responde exactamente a su deseo.

A la pregunta que se hace Metz de "¿cómo se las arregla para operar el salto mental, el único que puede llevarlo del dato perceptivo, formado por impresiones vibrantes visuales y sonoras, a la constitución de un universo ficcional; de un significante objetivamente real, pero negado a un significado imaginario, aunque psicológicamente real?", busca la respuesta en un doble frente; por una parte, en un análisis de las diferentes formas de inhibición motrices que relacionan el estado fílmico y el sueño y, por otra, en una comparación entre los diferentes grados de regrediencía y de progrediencía que afectan a la percepción en las diferentes visiones de conciencia. La energía física que se ahorra en el estado fílmico sigue la vía regrediente para "sobreinvertir la percepción del interior. Y como lo típico de la película consiste en alimentar ricamente esta percepción del exterior, la regrediencía completa de índole onírica queda cortada en beneficio de una especie de semigrediencía" (22). Adelanta Metz esta interesante idea, que es "un doble reforzamiento" que hace posible la impresión de realidad, y "gracias a ella el espectador(...) logrará ser capaz de un determinado grado de creencia en la realidad de un imaginario cuyos signos ya le vienen proporcionados" (23).

Esta capacidad de ficción es, ante todo "la existencia históricamente constituida y mucho más generalizada de un régimen de funcionamiento psíquico socialmente ajustado, que recibe precisamente el nombre de ficción"(24). De hecho, es esta capacidad de ficción la que hace posible la existencia del filme de diégesis, puesto que deriva de la tradición aristotélica que ha formado al espectador. Es, pues, un régimen especial de percepción que hace

posible este tránsito del significante real al significado imaginario. Esta semiregrediencia relaciona la impresión de realidad con la alucinación verdadera, el estado fílmico con el estado onírico.

Más adelante, continuando Metz su comparación entre el sueño y el filme de ficción, toma en consideración el contenido del texto fílmico y del texto del sueño. A su juicio, el filme es más lógico y construido, y menos absurdo que el sueño. Es más, la menor secuencia de un sueño parece, con frecuencia, incomprensible. De este modo, para Metz, la fuerza principal que determina el contenido consciente de un sueño no es el proceso secundario porque la lógica de un sueño es radicalmente diferente de la del filme y por que, además, las transformaciones no motivadas que aparecen en el sueño son inmediatamente aceptadas por el sujeto.

El proceso primario lo rige el principio del placer, mientras que el proceso secundario está regido por el principio de la realidad. Por el contrario, según Metz, el filme es un "monstruo teórico" porque es el proceso secundario quien le domina. Por otra parte, el filme se aproxima al flujo onírico porque está cercano a la imagen. El inconsciente se configura en imágenes y la imagen está por naturaleza más próximo al inconsciente. Así, el filme de ficción y el sueño se constituyen ambos en historia; mientras que la historia del filme es siempre más clara y más o menos comprensible, la del sueño es más pura. Estas historias están ambas compuestas de imágenes que organizan el tiempo, el espacio, los personajes y los objetos en un todo coherente. Insiste Metz sobre el hecho sorprendente de que un cierto número de operaciones pri-

marías aparezcan en la estructura secundaria del relato fílmico. El espectador no se sorprende por la aparición momentánea de estos rasgos de operaciones primarias. La presencia del proceso primario que traspasa el tejido del relato es interesante porque revela que hay una acomodación entre los dos procesos que se combinan en él. Esto es lo que Metz llama el "régimen de vigilancia", que hace que el espectador tolere más fácilmente los rasgos del proceso primario en los intersticios del filme porque está él mismo un poco menos despierto en el cine. Siendo una actividad de la vigilia, el ensueño se distingue del sueño. Tenemos aquí otra diferencia entre el estado fílmico y el estado onírico. Ahora, la "novela corta" que se cuenta es idéntica. El filme corresponde a la instancia psíquica del consciente y del preconscious porque está hecho por seres despiertos. El fantasma está más unido al inconsciente porque está más cerca de las fuerzas pulsionales, pero se diferencia del sueño por su lógica interna que corresponde más al proceso secundario y aparece en el preconscious puesto que las relaciones del tiempo y del espacio de las historias que presenta son relativamente coherentes y lógicas.

Insiste Metz sobre el carácter híbrido del fantasma, próximo al inconsciente por su contenido y próximo al preconscious por su organización formal. Esto lo diferencia del sueño y de otras formaciones del inconsciente. En ambos casos, la regredencia se debilita antes de haber atacado "la instancia perceptiva". Las imágenes son percibidas como percepciones tanto como las percepciones en el ensueño, mientras que las imágenes mentales no son percibidas

como reales. El hecho de que más en el ensueño que en el estado fílmico, las percepciones no son percibidas como verdaderas, es lo que pone en evidencia su semejanza, así como el hecho de que corresponda al estado de vigilia, aunque Metz hace incapié en que aparecen en la vigilia pero no en sus manifestaciones más características. Las dos están más próximas al estado onírico.

En los dos casos "el sujeto, dice Metz, suspende sus operaciones de objetos o al menos renuncia a abrirles una salida real, y por un tiempo no se repliega sobre una base más narcísica(....) actuando como si actuara a un grado superior, el dormir y el soñar"(25). La reducción sensible de la vigilancia en el estado fílmico y el ensueño permite al proceso primario penetrar por aquí y por allá. El filme está más próximo del ensueño y del fantasma consciente por el grado de secundarización y por el grado de vigilancia, pero separado por la materialización de las imágenes y los sonidos. El ensueño es puramente mental y se opone con el sueño al estado fílmico. Esta confrontación entre el grado de realidad de las imágenes mentales del ensueño y del ~~sueño~~, introducen una diferencia importante con relación al sujeto en las representaciones que le son presentadas. Está menos dispuesto a creer en las imágenes que percibe porque no son las suyas, aunque sean más objetivas. A la vez, aunque parezca extraño, el filme es sentido como menos verdadero; el poder de ilusión de las imágenes impuestas desde el exterior al espectador es reducida. Concluye Metz que la representación física es desfavorable en relación al ensueño y el sujeto queda menos satisfecho de los filmes que ve que de sus ensueños.

Por tanto, el espectador no cree más en sus fantasmas que en la ficción. "El beneficio afectivo" del filme no es inferior en este punto al del ensueño. De todos modos se trata de una "pseudo-creencia, de una simulación consentida"(26).

Puede ocurrir que la materialización de las imágenes otorgue ventaja al filme porque la impresión de realidad que produce le da "un mayor poder de encarnación" que el de las imágenes mentales. Dice Metz que ocurre por azar lo que parece inevitable, que estas imágenes favorezcan brevemente al fantasma, dándole así consistencia material. Pero el filme se desquita por la fuerza aumentada que sus imágenes dan a nuestro deseo que parece realizarse ante nuestros ojos.

En lo que concierne a los fantasmas inconscientes, puede llegar a que el filme produzca un poder de estupefacción extraordinaria porque despierto, representa los sucesos ficcionales que buscan levantar los fantasmas, cómoda operación puesto que estos fantasmas son inconscientes y, por consiguiente, escapan a la vigilancia del sujeto. Estas representaciones escapan también a la censura que impone a sus fantasmas porque son exteriores a él.

16.3.3. EL ENFOQUE FILMICO

En este trabajo, confiesa Metz que ha intentado sólo una etnografía del estado fílmico, entre otras que aún están por hacer, limitada únicamente a filmes que tienen en común contar una historia, lo que da lugar a considerarlas un supergénero. Pero lo importante de ellas es lo que sobrepasa a la historia. Por ello cree

en la necesidad de que se haga una crítica del cine diegético, metapsicológica, distinta a la que años atrás se hizo con los instrumentos de la fenomenología y la psicología experimental que se ocupaba de la sensación de realidad. Los filmes narrativos participan del "efecto-ficción" y la impresión de realidad se une a los rasgos perceptivos del significante.

En estos dos textos, Metz ha realizado sus primeras incursiones en el campo de la metapsicología del espectador, tratando en el primero lo que el voyeurismo del espectador debía aprovechar de la primordial experiencia del espejo, siguiendo oblicuamente a Jena-Louis Baudry, e intentando demostrar en el segundo que el espectador mantiene con el filme verdaderas "relaciones de objeto".

16.4. "EL SIGNIFICANTE IMAGINARIO"

Entramos ya en el estudio del texto más importante de esta primera parte del libro, El signifiicante imaginario, en el cual se establecen las bases teóricas de la psico-semiología del cine. Publicado en 1975, abre el número especial de Communications sobre Psicoanálisis y Cine. Consta de cinco capítulos y una conclusión provisional, que deja el camino despejado para futuras investigaciones sobre este campo.

Aunque este ensayo mantiene con los dos anteriores una relación de continuidad, supone un avance y un salto para situarse en un nuevo plano teórico: el que va de lo imaginario a lo simbólico. Si los dos primeros textos, ubicados en el plano de lo imaginario, se ocupan respectivamente de la ficción cinematográfica como instancia semionírica y de la relación espectador-pantalla como identificación especular, en este, desde el plano de lo simbólico, intenta "hablar del sueño cinematográfico en términos de código" (27).

Esto no implica olvidarse de lo imaginario porque se imbrica en lo simbólico. Por otra parte, con respecto a la disciplina psicoanalítica, de las diversas corrientes freudianas, Metz va a seguir las teorías que acerca de la noción de "relación de objeto", han aportado al campo de lo imaginario y de lo simbólico Melanie Klein y Jacques Lacan.

Distingue Metz, dentro de la institución cinematográfica, dos ámbitos o "maquinarias", una exterior: la industria del cine, cuyo objetivo es llenar las salas de espectadores, y otra interior: la "maquinaria mental" o psicología del espectador (que consume los

filmes). Precisa Metz que el objeto analizado no es el texto fílmico o sus dimensiones cinematográficas, sino más bien el "aparato" cinematográfico por el cual el filme se presenta al espectador. Se trata de un objetivo doble. Por una parte está el aparato cinematográfico, la sala, la oscuridad, la inmovilidad del espectador, el hecho de que la imagen cubra el campo entero de visión, en resumen, todo el dispositivo que rompe la realidad cotidiana y social del espectador para interpelarlo en tanto que condición de posibilidad de lo percibido. Allí está el fantasma todopoderoso, la identificación del espectador consigo mismo, parte integrante de la aventura cinematográfica, pero que a la vez es institución secundaria por la relación del espectador con la cámara. Esta es verdaderamente primaria (con relación a la experiencia fílmica) puesto que, contrariamente al fantasma de omnipotencia, presenta también en la visión de un filme difundido por la televisión y donde los significantes no se encuentran en el "contexto" cinematográfico, sino en el mismo texto fílmico. Por otra parte, el otro objetivo del análisis de Metz es el de la "materia de la expresión".

16.4.1. EL SIGNIFICANTE CINEMATOGRAFICO A LA LUZ DEL PSICOANALISIS FREUDIANO

Precisando el objetivo de su trabajo, Metz matiza que consiste en responder a la siguiente pregunta: "¿Qué contribución puede aportar el psicoanálisis freudiano al estudio del significante cinematográfico?(28). En respuesta a los distintos componentes de la pregunta, Metz confía en la contribución del psicoanálisis,

si bien apoyado en otras disciplinas como la semiología clásica, puesto que ambas son ciencias de lo simbólico y son las únicas que tienen como objeto inmediato y único el hecho de la significación como tal. "La lingüística y el psicoanálisis, nos dice Metz, son las dos únicas 'fuentes' principales de la semiología, las únicas disciplinas que sean semióticas de punta a punta"(29). Ocupándose la lingüística de explorar el proceso secundario, apoyada en la lógica simbólica moderna, y el psicoanálisis del proceso primario. Estos límites se sobrepasan porque, como apunta Metz "1) el psicoanálisis no se ha limitado a introducir la idea de proceso, sino la misma distinción de lo primario y de lo secundario, y 2) al revés, ciertos lingüistas, como por ejemplo Emile Benveniste, en sus trabajos sobre el pronombre personal, sobrepasa el estudio del "enunciado" puro y, a través de sus reflexiones sobre la enuncia-ción, se adentra por una vía que lleva a mayor proximidad de lo "primario", de la constitución del tema, etc.(30). . . No obstante, advierte Metz de las dificultades que presenta puesto que tanto el significante del filme como la economía política tie-nen sus propias leyes.

En definitiva, lo que Metz postula es una "semiología del ci-ne" construida a partir de combinar la inspiración lingüística y la inspiración psicoanalítica que debe tener en cuenta tres nive-les: los hechos de superestructura, otros que no lo sean y su re-lación con los estudios infraestructurales.

16.4.2. FUENTES PSICOANALITICAS

Tanto en el campo teórico de la "segunda semiología" como en el del análisis del sistema textual de base psicoanalítica, es necesario distinguir y precisar cuales son las fuentes concretas de las diversas corrientes psicoanalíticas que Metz toma como guía. Ya adelantamos que Metz se orienta en la tradición freudiana que se prolonga en teóricos modernos como Melanie Klein, en Inglaterra y Jacques Lacan, en Francia. La primera fue una psicoanalista austriaca, discípula de Abraham, cuya principal aportación ha sido la descripción de la vida fantasmática y de los conflictos psíquicos de los niños a partir de las primeras semanas de vida. El segundo, es un conocido psicoanalista francés de tendencia estructuralista que, en su relectura de Freud, se propuso descifrar el lenguaje del inconsciente, el cual considera estructurado bajo leyes análogas a las del lenguaje común⁽³¹⁾.

De la extensa obra de Freud, Metz destaca y clasifica los textos en que se ha inspirado para su aplicación psicoanalítica al cine, Christ. Metz clasifica la obra de Freud, por su temática, en seis grupos: 1) Metapsicología y teórica, 2) clínica, 3) de vulgarización, 4) estudios literarios y artísticos, 5) antropológica y sociohistórica y 6) sobre la psicología del preconscious que, como aclara en la nota 18 de la página 77, son continuación del 1. De estos grupos, los que más directamente soportan la especulación teórica de Metz son el 1, en el que destacamos Traumdeutung, Metapsicología, Para introducir el narcisismo; 2) con Cinco análisis y

Estudios sobre al histeria (con Breuer), y el 6) con Psicopatología de la vida cotidiana y El chiste en sus relaciones con el inconsciente.

Metz nos advierte que no debe extrañar que las obras de mayor influencia en la semiología del cine sean los estudios teóricos y metapsicológicos más que los puramente estéticos y sociohistórico, por estar cargados de un mayor contenido psicoanalítico.

16.4.3. OTROS ESTUDIOS PSICOANALITICOS SOBRE EL CINE

Antes de perfilar y desarrollar el tipo de psicoanálisis que quiere aplicar al cine, Metz cree necesario diferenciarlo de los varios tipos de estudios psicoanalíticos que han ido apareciendo desde los años setenta y que, en general, aunque presentan algún punto de contacto, están lejos del objetivo y punto de vista de los de Metz.

Por este motivo, y para evitar la posibilidad de confusión, analiza las características de estudios de tipo nosográfico o caracterológico, de los patológicos, del psicoanálisis del guión o del sistema textual. Estos estudios se ocupan, respectivamente, por personas y no por hechos de discurso (los dos primeros), por el conjunto de temas aparentes del filme o por el filme entero como significante, mezclando como indicios elementos del contenido y del significante. Todos ellos los ilustra Metz con ejemplos y con agudos análisis que precisan el ámbito de su interés.

Tras esta distinción de los tipos de estudios enumerados anteriormente, Metz se acerca a los presupuestos teóricos y finalidad de lo que entiende por la aplicación del psicoanálisis al cine. Su procedimiento consiste "en examinar directamente, al margen de cualquier filme en particular, las implicaciones psicoanalíticas de lo cinematográfico" (32), para lo que cuenta como antecedente con los trabajos que en este campo viene publicando desde 1968 la revista Cahiers du Cinéma, y en particular las contribuciones de Jean-Louis Comolli y Pascal Bonitzer. En definitiva, Metz quiere aplicar el psicoanálisis para analizar "los rasgos pertinentes de

la materia del significante en el cine, y los códigos específicos que autorizan estos rasgos: la materia del significante y la forma del significante, tal como lo entiende Hjelmslev"(33). A este objetivo atenderá el resto del ensayo "El significante imaginario".

Metz, que clasifica los grupos de películas en "supergéneros" que él denomina "grandes regímenes cinematográficos", están regidos por determinados estatutos y, uno de ellos hace la distinción entre "filmes diegéticos" (filmes narrativos-representativos) y no-diegéticos (que no cuentan historia alguna). Para el desarrollo de su investigación, lo que interesa a Metz es el filme de ficción, el filme en el cual el significante se abre "sobre la transparencia de una historia(34). Esta distinción metodológica opo_nne los estudios de textos y los estudios de códigos.

16.4.4. IDENTIFICACION. ESPEJO. CAMARA

Una vez precisadas las fuentes psicoanalíticas que sustentan las teorías psico-semiológicas metzianas, el autor las aplica a examinar en el signifiante cinematográfico sus rasgos específicos que diferencian al cine de las demás artes, y que, por su naturaleza, exigen la aplicación del psicoanálisis.

A su juicio, el rasgo pertinente del signifiante del cine es el hecho de ser doblemente perceptivo, visual y auditivo; y aunque es cierto que otras artes son también visuales o auditivas (la literatura en algunos casos, al escultura, la pintura, la arquitectura, la fotografía), la percepción del signifiante cinematográfico es mayor porque el cine "moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes" (35). Y si bien hay artes que se perciben también con la visión y el oído como el teatro, la ópera, etc., difieren del cine en que no consisten en "imágenes" fotografiadas.

El signifiante del cine posee, pues, una doble caracterización: la visión y la audición de todo lo registrado y, a la vez, de su ausencia. Como dice Metz: Riqueza perceptiva inhabitual, pero aquejada de irrealidad en un grado inhabitual de profundidad desde su mismo principio" (36). Esta riqueza de percepción, en ausencia de lo percibido, es el único signifiante presente y es lo que con más fuerza que las demás artes, introduce al espectador en lo "imaginario".

El objeto figurado sobre la pantalla es un objeto ausente, una efigie, un "signifiante imaginario".

Metz analiza al espectador ante la pantalla por analogía con la teoría del espejo, de Freud, como ya había hecho en el ensayo anterior, pero profundizando ahora en sus semejanzas y diferencias con el objeto de determinar la metapsicología del espectador y los efectos del signifiante cinematográfico. Según la teoría freudiana, el bebé experimenta la identificación primaria cuando, en brazos de su madre se ve reflejado en el espejo. El Yo del niño (entre los seis y los dieciocho meses) se forma por identificación con su semejante. El niño se identifica así mismo como objeto.

En el cine, la identificación primaria es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación. Desde su lugar inmovil, el espectador lo percibe todo desde su punto de vista único, acompaña el travelling de la cámara con la mirada, el barrido circular de la panorámica, etc.

Sin embargo, el espectador que ya experimentó la fase del espejo, es consciente de las diferencias entre el filme proyectado en la pantalla y el espejo. Estas diferencias son:

- que el espectador no es un niño.
- que siempre hay algo en la pantalla.
- que la pantalla no refleja el cuerpo del espectador.
- que la pantalla no es un espejo, en el sentido de que en ella el espectador no puede identificarse a sí mismo como objeto.

En el espectador se produce, como en el niño, un proceso de identificación primaria, pero advierte Metz que no se trata de la simplista identificación con el personaje o el actor. El espectador, que sabe que la cámara ha filmado previamente lo que ve y que

los matices de la imagen plana que tiene delante son reales sino un simulacro en dos dimensiones inscrito químicamente sobre una película y proyectado sobre una pantalla; por medio de la identificación primaria se identifica con el sujeto de la visión, con el ojo único de la cámara que ha visto esta escena antes que él, organizándola de una determinada manera y desde un punto de vista privilegiado. A diferencia del espejo, la imagen no le devuelve su propia imagen, pero el espectador se encuentra presenta de otras formas: como foco de toda visión, como sujeto omnipercibiente y, como tal, se convierte en "instancia constituyente" del significante cine por ~~ser~~ el que "hace el filme" al percibirlo, es decir, se convierte en sujeto trascendental de la visión, al identificarse a sí mismo "como puro acto de percepción"(37).

Por todo ello, Metz se muestra de acuerdo con Jean-Louis Baudry en que el cine es similar al espejo de la infancia por el estado de submotricidad y superpercepción del sujeto y porque es captado por lo imaginario.

Metz ha retomado el análisis y la descripción de la identificación primaria elaborada por Baudry que, a lo largo de los años sesenta realizó investigaciones sobre lo que él llamó "el aparato de base" en el cine, metaforizado por la cámara y le llevó a ser el primero en distinguir en el cine una "doble identificación" con respecto al modelo freudiano de la distinción entre la identificación primaria y la secundaria en la formación del yo. Según él, en esta doble identificación, la "identificación primaria" (identificación con el sujeto de la visión en la instancia

representada), estaría la base y la condición de la "identificación secundaria", es decir, la identificación con el personaje en lo representado. "El espectador, escribe Baudry, se identifica menos con lo representado, con el espectáculo mismo, que con quien pone en acción el espectáculo; con quien no es visible pero hace ver, hace ver con el mismo movimiento que él; el espectador ve obligándole a ver lo que ve, es decir, asume la función ampliada por el lugar mudable de la cámara" (38).

En esta identificación primaria, al identificarse el espectador a sí mismo como mirada, Metz afirma que se identifica también con la cámara, puesto que toda visión consiste en un doble movimiento:

- 1) movimiento proyectivo (el faro que "barre").
- 2) movimiento introyectivo (la consciencia como superficie sensible de ponerse a registrar (como la pantalla).

En palabras de Metz: "Durante la sesión, el espectador es el faro, el duplicado del proyector que a su vez duplica la cámara, y también es la superficie sensible, duplicando a la pantalla que a su vez duplica a la cinta" (39).

Metz emplea, pues, la expresión "identificación primaria" para la fase preedíptica de la historia del sujeto y llama "identificación cinematográfica primaria" a la del espectador con su propia mirada.

Es, precisamente, esta capacidad del espectador para identificarse con el sujeto de la visión, con el ojo de la cámara, sin el cual el filme no sería más que una sucesión de sombras, lo que

fundamenta la posibilidad de la identificación secundaria, la identificación con lo representado, con el personaje, la identificación diegética. Esta identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador. La identificación secundaria es ambigua y compleja pues, además de ser un efecto de la estructura, la identificación con el personaje es fluida, ambivalente y permutable en el curso de la reconstrucción del filme por el espectador.

Vemos que la relación entre el espectador y el filme, la analiza Metz como una relación de identificación doble: una "identificación primaria" y universal, que es la identificación del espectador con la cámara y con él mismo como condición de existencia del filme en tanto que objeto semiológico o de significación, y otra "secundaria", la identificación del espectador con un sujeto de la diégesis. (40).

Con respecto a la "identificación secundaria", Metz precisa que es real pero no universal. No se produce ni al nivel de la materia de la expresión cinematográfica, ni al nivel del lenguaje cinematográfico como tal. Por el contrario es el resultado o el significado del trabajo de un sistema de representación cinematográfico específico, del montaje analítico clásico, cuyos subcódigos de encuadre y montaje (por ejemplo: los fuera de campo metonímicos, el "montaje invisible", o poniendo en escena la modalidad subjetiva de la acción de los héroes, las figuras de campo contra campo, etc.) operan un "transfert" de la identificación del espectador del nivel cinematográfico, discursivo o enunciativo, al ni-

vel diegético, creando por ello una estructura subjetiva bien determinada, pues la matriz para el espectador es la precondition de un filme nacido de este sistema de representación cinematográfica.

Para Metz, el código se define por los juegos de identificación"(41), aunque existen variantes que operan nuevas identificaciones como las que se producen por las miradas, dando lugar a subcódigos de identificación. El juego de miradas regula un cierto número de figuras del montaje, en el nivel de las más pequeñas articulaciones que son, precisamente, las más frecuentes y las más codificadas como el raccord sobre la mirada, el campo-contracampo, etc.(42).

La identificación del personaje la encuentra Metz también en la mirada por delegación, es decir, la que se produce cuando un plano subjetivo (supuestamente visto por el personaje) sucede directamente a un plano del personaje que mira. Se trata de una identificación por intermediario. De estos análisis sobre secuencias fílmicas precisas llevan a Metz a definir su interpretación de identificación primaria y secundaria en el cine. "Lo imaginario en el cine -afirma Metz- presupone lo simbólico porque para entender el filme hay que percibir el objeto fotografiado como ausente, su fotografía como presente y la presencia de esta ausencia como significante"(43).

16.4.5. EL REGIMEN ESCOPICO DEL CINE

En su búsqueda por determinar las características del significante cine, Metz analiza ahora el paralelismo entre el voyeurista y el espectador de cine. Para establecer la comparación sigue el modelo que Jacques Lacan establece en su obra 'Los cuatro concep-
tos fundamentales del psicoanálisis' (44), donde explica que la carencia, es decir, la ausencia física del objeto visto, provoca en el sujeto la pulsión visual (escópica) y la pulsión auditiva (in-vocante). Según el psicoanalista, estas pulsiones mantienen una relación más intensa en ausencia del objeto que las pulsiones que experimentan otros sentidos. Y se diferencia también de ellos (el oral y olfativo, por ejemplo) en que en vez de exigir el contacto directo, el voyeur busca la distancia justa.

De igual modo, la carencia del significante cine provoca en el espectador lo que Metz denomina "pulsión percibiente", integrando en esta expresión la "pulsión escópica" y la "pulsión invo-cante".

Como el teatro es también un arte visual y auditivo, Metz necesita aclarar las diferencias que existen entre el significante cine y el del teatro. La primera diferencia es que, además de presentar un objeto más sustancioso, la afinidad específica del sig-nificante ~~cinematográfico~~ y de lo imaginario se sigue manteniendo. Otra diferencia consiste en que el "régimen escópico, propiamente cinematográfico, se define por la ausencia del objeto visto, lo que lo distingue no sólo del teatro sino del mismo voyeurismo íntimo. Insiste Metz en señalar que el objeto figurado sobre la pantalla

es un objeto ausente, un "significante imaginario".

Metz descubre también que el significante cinematográfico es, además de "psicoanalítico", de tipo edipiano, puesto que el filme "para el espectador transcurre en ese 'lugar lejano' tan cercano y a la vez tan inaccesible en donde el niño 've' cómo retoza la pareja progenitora"(45). El niño, que queda aislado e ignorado, practica un amor mirón.

Añade Metz una última diferencia entre el significante cine y el teatro, y es que el significante cine se presta mejor a la ficción en la medida en que él mismo posee su matiz ficticio y ausente.

16.4.6. REPUDIO, FETICHE, ESTRUCTURA DE CREENCIA

A los tres rasgos específicos del significante cine (identificación especular, voyeurismo y exhibicionismo) Metz añade uno más: el fetichismo. Todos ellos tienen la capacidad de permitir que el cine arraigue en el inconsciente y en los grandes movimientos del psicoanálisis.

Siguiendo las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, Metz explica cómo la psicología relaciona el fetiche y el fetichismo con la castración y el temor. El niño que descubre que su madre no tiene pene, cree que hay mutilación. Por su parte la niña tiene miedo de haberla sufrido. Ante la revelación de una carencia (como el significante cine), el niño tenderá a desdoblar su creencia (otro rasgo cinematográfico):

a) todos tienen pene.

b) algunos, no.

El niño conserva su antigua creencia (a) bajo la nueva, y sostiene la nueva (b) al tiempo que la repudia a otro nivel. Lo que el niño ha visto lo convertirá después en "fetiche". El fetiche, que siempre representa al pene en tanto que ausente, siempre es sustituido, tanto si se produce por metáfora (disimula su ausencia) como por metonimia (está contiguo a su sitio vacío). En definitiva, el fetiche significa el pene en tanto que ausente, es su "significante negativo" (46). Esta carencia resume en ella la estructura del repudio y de las creencias múltiples.

Con respecto al cine, opina Metz que para que funcione un filme se requiere una serie completa de fases de creencias, imbricadas en cadena. Metz señala las siguientes creencias:

1ª Todo espectador sabe que lo que ve es una ficción (los acontecimientos diegéticos).

2ª Todo el mundo finge creerlos.

3ª La negativa general a confesar que, en algún rincón de nuestro fuero interno, creemos que son ciertos de verdad.

En esta situación, la instancia de credulidad del espectador suele proyectarse al mundo exterior y se convierte en una persona embaucada en la diégesis.

Finalmente, Metz encuentra en el cine, en tanto que instrumento y técnica, las ideas de fetiche y repudio, pues la "maquinaria cine es el accesorio repudiador de la creencia y que de repente la afirma sin querer" (47).

En estos tres primeros textos de Psicoanálisis y cine, Metz ha querido explicar el estado o la actividad del espectador de ci

ne con los instrumentos teóricos elaborados por el psicoanálisis para explicar el sujeto, en la creencia de que el espectador de cine puede homologarse por completo y ser reductible al modelo teórico del sujeto del psicoanálisis. Sin embargo, esta concepción sobre el espectador ha sido puesta en duda y criticada, a veces agriamente, por otros investigadores. Vamos a exponer las posiciones de dos de ellos: Jean-Louis Schéfer y Noël Carroll.

Jean-Louis Schéfer(48) encuentra un enigma irreductible en la ficción del sujeto psicoanalítico, en tanto que centrado en el yo. Y además considera que esta teoría del cine no permite comprender lo como proceso nuevo ni descubrir nada fuera de la homología del sujeto y del dispositivo cinematográfico. En su opinión, el cine debería ser descrito en sus "efectos de asombro y de terror", como producción de un sujeto desplazado, "una especie de sujeto mutante o un hombre más desconocido". Schéfer cree que el cine no está hecho para permitir al espectador reencontrarse (teoría de la regresión narcisista), sino sobre todo para sorprender, para asombrar: "Se va al cine -todo el mundo- en busca de simulaciones más o menos terribles, y no de una ración de sueños. En busca de un poco de terror, de algo de lo desconocido (...) cuando estoy en el cine, soy un ser simulado (...) de lo que habría que hablar es de la paradoja del espectador" (49).

Por su parte, Noël Carroll ha publicado todo un libro, Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory (50) para denunciar El significante imaginario de Metz y los trabajos de Jean-Louis Baudry por los análisis simplistas, sino falsos, de conceptos como voyeurismo, de fetichismo y la discusión

sobre el sueño presentados por estos autores. En defensa de una supuesta nueva y verdadera teoría "científica" del cine opina que la tentativa de Baudry y de Metz de establecer una correlación teórica entre el filme y los fenómenos psíquicos tales como el sueño, se saldan con un fracaso total por dos razones: por una parte, por la imprudencia de construir una teoría del filme a partir de un razonamiento analógico, y por otra, por la imprudencia de "psicoanalizar" el dispositivo cinematográfico. Al parecer, lo que le ha llevado a realizar este ataque demoledor contra Baudry y Metz es la considerable influencia que han ejercido sobre un gran número de jóvenes críticos americanos y, en particular, sobre los grupos feministas.

16.5. "METAFORA/METONIMIA, o el referente imaginario"

La segunda parte del libro Psicoanálisis y cine lo compone un largo ensayo que fue redactado durante el verano y el otoño de los años 1975 y 1976. Aunque se publicó completo por primera vez en esta obra, en 1977, sus primeros capítulos aparecieron antes en una revista especializada(51).

Este texto, que afronta el problema de las relaciones entre psicoanálisis y práctica semiótica, se mantiene en la línea de "El significante imaginario", puesto que coinciden en el tratamiento del objeto cine, tanto desde una óptica lingüística (retórica, en este caso) como psicoanalítica.

Metz centra su trabajo sobre cuatro ejes expresados en cuatro dicotomías: metáfora/metonimia, primario/secundario, paradigma/sintagma y condensación/desplazamiento. Esto no significa que la relación entre estas parejas y su importancia sea equivalente en el campo preciso del psicoanálisis pues, si bien, las parejas "condensación/desplazamiento" y "primario/secundario" son nociones que inspiran las teorías de Freud, la pareja "metáfora/metonimia" adquiere importancia en el psicoanálisis posterior a Lacan. Por el contrario, la pareja "paradigma /sintagma" apenas tiene relevancia en la investigación psico-lingüística, aunque se oculta, a veces, tras la metáfora y la metonimia.

En este ensayo se aprecian dos partes: en la primera se realiza un recorrido por la retórica clásica y la formulación de algunas figuras en el psicoanálisis; la segunda se centra sobre el análisis y caracterización de la retórica en el filme.

Lo que Metz pretende en este ensayo es analizar lo que llama la "retórica primaria" que encierra el tejido fílmico y para ello debe estudiar algunos aspectos, tales como las operaciones metafóricas y metonímicas en la cadena del filme, los procedimientos de figuración en general, en el sentido freudiano, su lugar exacto entre el proceso primario y secundario y el modo de intervención de las condensaciones y desplazamientos en el engendramiento textual del filme. Estos objetivos que hemos enumerado diferencia este texto de los tres anteriores que componen la primera parte del libro puesto que se instala en el plano del filme y del código y estos no.

La materia que Metz va a tratar aquí desde una perspectiva psicosemiología se sitúan en el cruce de varias disciplinas que le sirven de instrumento de análisis como:

- La retórica antigua y su teoría de figuras y tropos.
- La lingüística estructural post-saussuriana con su dicotomía del sintagma y paradigma y su asunción de la retórica (Jakobson).
- el psicoanálisis, con las teorías freudiana de desplazamiento y la condensación y su proyección por Lacan sobre la pareja metáfora/metonimia.

16.5.1. LO FIGURAL Y LO FIGURATIVO

Tras exponer la teoría freudiana del "desplazamiento" con que se designa la movilidad psíquica en su generalidad y el modelo económico del psicoanálisis, Metz defiende el empleo del término "figural" en lugar de "figurado" con la justificación de que uno de sus principales efectos consiste en modificar el estado del no-figurado, y aclara que en materia de cine, el problema figurativo es más agudo porque el código es menos estable, menos consistente que en las lenguas(52).

Realiza Metz una exploración crítica de los textos analíticos y un esclarecimiento conceptual sobre la intención y sobre las relaciones entre el desplazamiento y la condensación. Así mismo, una gran parte del texto trata de demostrar con claridad la diferencia entre el momento de la figura (su localización exacta en la cadena fílmica, el momento de su aparición en la imagen) y el momento figural que lo crea (las operaciones como los desplazamientos, los saltos supra-segmentales que la mantienen enlazando los elementos dispersos en el filme.

Con respecto a cambios terminológicos, Metz añade algunos más y que es necesario exponer para comprender su discurso. Por ejemplo, al término "posicional" de Jakobson, prefiere el de "discursivo", para referirse a la posición y relación de los términos en el interior de una frase o de un texto; aquí, de un filme. En semántica, Metz prefiere el término "referencial" para designar al conjunto que envía toda representación. Y prefiere sustituir el término "similitud" por el de "comparabilidad", puesto que esta pa-

labra engloba el contraste o la oposición(53).

Nos muestra Metz cómo la „multiplicidad de las figuras de la retórica puede ser reformulada a través de la bipartición más reciente de la lingüística, haciendo aparecer las viejas figuras de la retórica clásica como subcasos de metonimia, de metáfora o ambas a la vez. Esta contracción del campo de las figuras la realiza Jakobson gracias a "la influencia homológica" de otra importante dicotomía lingüística: paradigma/sintagma. Biparticiones que responden a relaciones posicionales de carácter más general: la similitud y la contigüidad. La diferencia consiste en que paradigma y sintagma corresponden al eje discursivo y metáfora/metonimia al eje referencial.

Para resolver los problemas que se presentan al aplicar al cine los conceptos de metáfora y metonimia, dice Metz que habría que contestar a las siguientes preguntas:

- ¿Cuales son los principales procedimientos de figuración propios del cine?
- ¿Cuales son los primarios y cuales los secundarios?
- ¿Cual es el equivalente filmico de la metáfora y de la condensación?

16.5.2. LO REFERENCIAL, LO DISCURSIVO Y SUS CRUCES

a) la contigüidad del filme

Para Metz, la cadena fílmica es contigüidad, más aún, una larga serie de contigüidades, puesto que el filme lo constituye un conjunto de yuxtaposiciones (o contigüidades posicionales). Todo

discurso o filme es una gran extensión sintagmática.

b) La similaridad del filme.

Por el contrario, la similaridad posicional es constitutiva del hecho paradigmático: cada unidad actualizada (palabra, imagen, sonido, etc.) cobra sentido por su relación con las demás que hubiesen podido aparecer en el mismo lugar dentro del discurso (por eso es "posicional").

c) Metáfora y metonimia "semánticas".

Pero la metáfora y la metonimia operan sobre similitudes y contigüidades que se perciben o se experimentan entre los "referentes" de las dos unidades comprometidas por la figura (o entre sus significados: la distinción no actúa a este nivel): similitudes y contigüidades "semánticas".

En lo relativo al cine, Metz demuestra con ejemplos que la metáfora no es el paradigma aunque a veces lo cree. "La contigüidad de la metonimia y el sintagma presentan cierto parecido de intrincación entre el orden de lo 'posicional' y el de lo 'semántico', pero la interacción no es identidad" (54).

En el campo del cine, se produce una serie de entrecruzamientos entre los ejes que dan lugar a cuatro diferentes tipos de enclavamientos textuales (debe entenderse que son tipos puramente ideales):

1) Comparabilidad referencial más contigüidad discursiva: Metáfora puesta en sintagma, dos motivos asociados por semejanza o contraste; por ejemplo: rebaño y hombres entrando en el metro en la secuencia inicial de "Tiempos modernos".

2) Comparabilidad referencial más comparabilidad discursiva:

Metáfora puesta en paradigma. Los dos elementos fílmicos se presentan como términos de una elección, sólo uno de ellos figura, el término metaforizante no acompaña al término metaforizado, lo excluye (y lo representa, además).

3) Contigüidad referencial más comparabilidad discursiva: Metonimia puesta en paradigma. Uno de los elementos excluye al otro, pero los elementos se asocian "en virtud de su contigüidad real o diegética, y no de su semejanza o contraste" (35). Por ejemplo, el globo de la niña violada y muerta, enganchado en los cables eléctricos en "M", de Lang.

4) Contigüidad referencial más contigüidad discursiva: Metonimia puesta en sintagma. Similar al anterior pero con la diferencia de que ambos elementos figuran en el filme y se combinan.

Podemos ver cómo en contra de lo que Jakobson había venido dando por supuesto no se puede proceder a considerar el montaje cinematográfico como una operación puramente metonímica, ni tampoco afirmar el carácter de sinécdoque fílmica del primer plano, o de la imagen del monóculo del médico colgando de las cuerdas del *Potemkin*. Además, es necesario considerar las combinaciones diversas de los procesos metonímico y metafórico en figuras únicas y la irregularidad de la distribución de éstas: La metáfora sin metonimia y la metonimia sin metáfora son tipos extremadamente raros.

La concepción binaria de las figuras, al nivel de lo icónico permite superar los inconvenientes que se derivan de la inexistencia en los filmes de unidades correspondientes a la palabra (a partir de las cuales la retórica clásica definía las figuras) y más

concretamente de la ausencia de modalizador comparativo. Al mismo tiempo permite la articulación de la bipartición retórica con el par condensación/desplazamiento, es decir, la articulación trabajo semiótico/trabajo psicoanalítico.

16.5.3. LA PALABRA Y LA IMAGEN RETORICA

Uno de los análisis más agudos e interesantes que aporta el autor que estudiamos en esta obra, surge como consecuencia de intentar aplicar al filme figuras retóricas construidas para ser aplicadas al lenguaje verbal.

Y es que lo que dificulta el estudio del discurso fílmico en función de las categorías de la retórica es el predominio de la palabra en detrimento de la frase. Metz va a intentar resolver este escollo analizando las circunstancias figurales de los filmes. El problema fundamental es que el intento de la transferencia nocional de lo retórico a lo icónico tropieza, al ser aplicado al texto fílmico, con el problema de que éste no comporta unidades que correspondan a las palabras, si se tiene en cuenta que las figuras de retórica se definen casi todas con relación a la palabra, además de la dificultad que se presenta de hacer una clasificación.

Metz intenta superar el problema explicándolo con el apoyo de varias disciplinas: la semiología general, que desborda a la lengua, y con la labor psicoanalítica y las nociones de condensación y desplazamiento, sin olvidarse de la propia retórica.

El problema de la palabra aparece al comparar el lenguaje cinematográfico y el lenguaje verbal en tanto que máquinas simbólicas (creadoras de figuras). Ello es debido a que la lengua comporta palabras y lexemas y el lenguaje cinematográfico carece de unidades semejantes a la palabra. El lenguaje del cine, como ya sabemos, es un lenguaje sin léxico, sin vocabulario.

Desde el punto de vista semiológico se trata de un problema

de e traordinaria importancia, puesto que la lengua es un modelo de dos "listas": una de combinaciones (gramática) y otra de vocabulario; mientras que el cine cuenta con sólo una "lista" (una gramática, hasta cierto punto), pero no tiene vocabulario, como ya hemos dicho. Esta diferencia afecta directamente a la metáfora y a la metonimia. Problema que se mantiene a pesar de que Metz recuerda que hay figuras que afectan a varias palabras (la perífrasis, la suspensión, la aliteración, el anacoluto, etc.), pues, aunque no lo parezca, la figura se supedita a la palabra⁽⁵⁶⁾.

16.5.4. CONDENSACION Y DESPLAZAMIENTO

Esta articulación pasa a considerarla Metz a partir del giro que Lacan imprime al pensamiento freudiano, al considerar que el inconsciente mismo obedece a procesos de tipo lingüístico y al "semiologizar" la totalidad de la aportación psicoanalítica cuando establece que la experiencia psicoanalítica no es otra cosa que establecer que el inconsciente no deja ninguna de nuestras acciones fuera de ese campo. De esta forma integra la proyección de la bipartición condensación/desplazamiento sobre la pareja metáfora/metonimia, pero evitando cualquier sombra de aplicación mecanicista.

La condensación debe entenderse como un mecanismo de transposición de lo latente a lo manifiesto, que deforma al primero para formar al segundo. Se trata de una confluencia energética. La condensación incluye el "punto nodal" de Lacan, que despliega el pensamiento vigilia. La energética primaria de la condensación es una "matriz simbólica".

Por desplazamiento se entiende en psicoanálisis una especie de desvío localizado, un recorrido de uno a otro punto, un "procedimiento". Se trata del principio general de la gestión psíquica. De la actitud de transitar (desplegar energía), de pasar de una a otra idea, de una a otra imagen, de uno a otro acto (57).

Entendido el "proceso de condensación" como una especie de figura y de movimiento a la vez, suele destacar a través de campos semiológicos de gran variedad. Metz lo entiende como una matriz de confluencia semántica que es capaz de lograr que surja en la con

ciencia una especie de segmento significativo susceptible de agruparlo todo: palabra, frase, imagen fílmica, imagen onírica, figura retórica, etc. Entendida así esta teoría, Metz demuestra que en el cine se produce la "condensación-metonímica". Esto ocurre así en movimientos de confluencia semántica cuando el punto de contacto (el nudo) actúa sobre las contigüidades que hay entre las representaciones inscritas, tanto más que sobre sus similitudes (58). Este fenómeno es frecuente en el cine y Metz lo demuestra con un ejemplo del filme "a balada del soldado", del realizador soviético Grigory Naumovitch Chukhrai.

Por su parte, los desplazamientos afectan al proceso primario (desplaza la totalidad de la energía disponible) y al secundario (desplaza cantidades de energía restringidas, controladas).

El desplazamiento y la condensación son la "significación" (Kristeva), de tal forma que el desplazamiento es el sentido como tránsito y la condensación el sentido como encuentro. Pero es necesario llegar a la explicación de Lacan para comprender su implicación en el cine. Según Lacan la condensación es la estructura de sobreimpresión de los significantes donde se establece la "metáfora". Y el desplazamiento es el giro de significación demostrado por la "metonimia".

Metz lleva al análisis del filme su propias teorías. Sus precisiones sobre el desplazamiento-metáfora en el filme lo analiza a través de dos secuencias: una de "Ciudadano Kane" y otra de "A propos de Nice". En la primera analiza numerosas asociaciones superpuestas a través de las cuales, la metáfora realiza un trabajo de condensación y, en la segunda, revela su papel meramente de-

signativo.

Extraordinario interés tienen los análisis que hace sobre las figuras fílmicas considerándolas, antes que nada, como un fragmento de texto. Propone Metz un análisis de cada figura "en relación a cuatro ejes independientes unos de otros: la figura está más o menos secundarizada; es más bien metafórica, más bien metonímica o decididamente mixta. Estas manifiestan sobre todo la condensación, sobre todo el desplazamiento, lo combina íntimamente las dos operaciones; se encuentra puesta en sistema o puesta en paradigma. Sobre estos cuatro ejes, realiza Metz el análisis del fundido encadenado.

Finalmente, analiza los desbordamientos icónicos, tanto bajo la forma de sustitución como de combinación de una imagen por otra o de dos imágenes respectivamente, poniéndolos en relación con ciertos "procedimientos de figuración oníricos".

La relación de la condensación y el desplazamiento con el significante es necesario destacarla pues, opina Metz que hay casos de desbordamiento en que la condensación y el desplazamiento intervienen directamente en el significante y le afecta en su materialidad; y como los trayectos semánticos son operaciones del significante, para Metz "toda figura de sentido es, ante todo, una figura del significante porque el significante y sus disposiciones son la única materialidad que recibimos"(59).

El análisis termina con la puesta en relación del estudio semio-psicoanalítico de las producciones culturales y el campo específico del psicoanálisis. Metz aproxima de este modo los textos

materializados (objetos del mundo exterior) de la literatura o el cine al inconsciente concebido como un texto sin fronteras y sin depósito exterior.

Se comprende ahora el subtítulo de este ensayo, es decir, lo que es el "referente imaginario". Este "referente imaginario" no es el referente diegético (el significado del significante fílmico) sino más bien el simbólico como referente de lo representado, en tanto que es atravesado por las operaciones de condensación y desplazamiento, empujado por la propagación de los afectos y moldeado por las asociaciones de ideas.

16.5.5. CONCLUSIONES Y DESACUERDOS

Metz nos ha propuesto en esta segunda mitad de su libro una especie de retórica de la imagen generalizada, asegurando la existencia de figuras localizables en distintos niveles del filme, tanto en los distintos componentes de la imagen como en el montaje y en el relato. Metz ha examinado detalladamente la naturaleza de los fenómenos que llama "figurales" del significante, proponiendo incluso, establecer una gran división entre dos tipos fundamentales de figuras: la metáfora y la metonimia. La primera basada en la disyunción y la similitud; y la segunda, en la relación.

El teórico J. Dudley Andrew, profesor de la Universidad de Iowa, publicó un artículo(60) en el que muestra su desacuerdo con algunas de las cuestiones importantes planteadas por Metz.

Según Andrew, lo importante de la "figura" es que coincide con su noción de que la interpretación es más importante que el análisis estructural. Opina que la figura, en la medida en que es una "compilación" del lenguaje, una distorsión, es una vía de acceso más evidente y más inmediata hacia el significado. Además, la mayor parte de las convenciones del lenguaje cinematográfico (los códigos o subcódigos) empezaron siendo figuras: así, si un fundido encadenado denota hoy el paso del tiempo, es sólo porque durante mucho tiempo "ha representado", de manera tangible e inmediatamente perceptible (como figura), esa proximidad física de escenas imaginariamente alejadas. Siguiendo a Paul Ricoeur, Andrew propone considerar como figura esencial la figura de la poesía: la metáfora, que "reorienta por completo el significado en rela-

ción a la situación en la que se utiliza" (61).

16.5.6. ANALISIS FIGURALES DE TEXTOS FILMICOS

Si bien la "primera semiología" o semiología lingüística promovió la aparición de numerosos análisis de filmes, en aplicación de sus teorías, la "segunda semiología" o psico-semiología también dio lugar a análisis fílmicos a nivel figural, aunque en menor medida que los primeros.

En primer lugar destacaríamos el análisis del Fausto , de Murnau, realizado por Eric Rohmer(62), en el que se ocupa no sólo de los encuadres surgidos de la composición, sino que intenta proporcionar un "cuadro" teórico más general para el análisis de la puesta en escena y, aún más concretamente, de la "organización del espacio" en el filme.

En segundo lugar hay que hacer mención del análisis que del filme Amanecer , de Murnau hizo J. Dudley Andrew, en el que descubre cuatro "paradigmas" gráficos, cada uno de los cuales desempeñará después un papel clave en el drama visual.

En fin, el tema del análisis del filme a partir del nacimiento de la semiología del cine, ha experimentado un desarrollo extraordinario en variadas tendencias que, en parte, reflejan las que ha sufrido la lingüística y, así, podría hablarse de análisis estructurales, generativos, pragmáticos, textuales, de deconstrucción, etc.

NOTAS DEL CAPITULO 16

(1). Christian METZ: Le Signifiant Imaginaire, Psychanalyse en Cinéma, París, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1977. Versión castellana: Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario, Barcelona, G. Gili, 1979, edición que manejamos.

(2). Cronológicamente, estos trabajos fueron redactados en el orden que indicamos a continuación: "Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique)", París, Communications, nº 23, especial con el título: Psychanalyse et Cinéma, dirigido por Raymond BELLOUR, Thierry KUNTZEL y Christian METZ, París, EHESS et Seuil, 1975, pp. 108-135. "Histoire/Discours: Note sur deux voyeurismes", en Langue, Discours, Société - Pour Émile Benveniste, colectivo dirigido por Julia KRISTEVA, Jean-Claude MILNER y Nicolas RUWET, Ed. S.U.N., 1975. "Le signifiant imaginaire", en Communications, nº 23, París, EHESS et Seuil, 1975, pp. 3-55.

(3). David MALDASKY: Teoría de las representaciones: Sistemas y matrices, Transformaciones y estilo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977. Las cuatro orientaciones a las que se refiere Maldavsky son: Primera: la que basa en las nociones de la segunda tópica, sobre todo en relación con el Yo. Ha recibido las influencias de Freud, Hartmann, Kris y E. Jakobson, entre otros. Segunda: Se apoya en las hipótesis sobre el Inconsciente, la represión, el complejo de Edipo y su declinación predominante a partir de los enfoques de la primera tópica. Está influida por los aportes de Lacan. Tercera: Se fundamenta en las nociones sobre la pulsión de la muerte, la importancia del objeto y de la angustia. Está influida por las ideas de Abraham, Ferenczi, M. Klein, Bion y Falarbinn. Cuarta: Más reciente, pretende articular las hipótesis semióticas a partir de una relectura de los textos freudianos en una convergencia crítica con los aportes kleinianos y lacanianos. (p. 13).

(4). Christian METZ: Opus cit. p. 13. Los dieciocho planteos psicoanalíticos, según Maldavsky, son los siguientes: 1) pulsiones, 2) inconsciente, 3) preconsciente, 4) complejo de Edipo y su declinación, 5) narcisismo, 6) sujeto, 7) objeto, 8) ideal del Yo y sentido de realidad, 9) consecuencias de la inserción de la lengua en el sujeto, 10) simbolismo, 11) estadios del desarrollo, 12) requisitos para la inserción de la lengua en el sujeto, 13) mecanismos psíquicos, 14) formaciones del Inconsciente, 15) pensamiento, 16) teoría especial de la neurosis, 17) teoría de la técnica, 18) estudio de los emergentes. (p. 14).

(5). Estos cambios de enfoque son los siguientes: 1) pasaje del aislamiento entre teorías sobre sintaxis, semántica y pragmática a su imbricación creciente; 2) pasaje de las teorías sobre la frase a la consideración del discurso; 3) pasaje del estudio del texto a la investigación de su enunciación; 4) pasaje del análisis de la estructura superficial al de su estructura profunda y las

transformaciones correspondientes a la generación de lo observable;
 5) pasaje del énfasis en la lingüística al estudio de su lugar en la semiótica; 6) pasaje de la oposición lengua/habla a la correlación con el concepto de estilo y las retóricas correspondientes; 7) pasaje de la consideración del referente como concepto extralingüístico a su abordaje como concepto semiótico.

(6). Citado por J. AUMONT Y OTROS: Estética del cine, Barcelona, Paidós, 1989, p. 229.

(7). Jean-Louis BAUDRY se venía ocupando, desde 1970, del tema de la identificación en el cine con publicaciones y debates en diversas revistas, como Cinéthique, Cahiers du Cinéma y otras.

(8). J. AUMONT y M. MARIE: Análisis del film, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 228-229.

(9). Esta temática ha sido investigada en los últimos años por BAUDRY, BONITZER, P. SCHÉFER, VERNET, BELLOUR, BERGALA, OUDART, HEATHE, MULVEY y Dominique FERNANDEZ entre otros.

(10). En la entrevista que realizan Michel Marie y Marc VERNET a METZ, incluida en Christian Metz et la théorie du cinéma, este último admite la distinción en su obra de "trois régimes d'écriture différents", y que corresponden, respectivamente, a Essai..., Langage et Cinéma y Le signifiant imaginaire. El libro al que nos referimos está editado por la revista l'Asa, vol. 6, nº 1; la cita se encuentra en lap. 276.

(11). Según Lacan, la aparición del "narcisismo primario" se corresponde con "la fase del espejo" en la que el bebé, entre los seis y los dieciocho meses, al descubrir en el espejo su imagen propia y la imagen de lo semejante, instaura la posibilidad de una relación dual entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro. Esta primera identificación del sujeto se construye sobre la base de la "identificación de una imagen", en una relación dual, inmediata, propia de lo imaginario; esta entrada en lo imaginario puede ser el acceso a lo simbólico. Citado por AUMONT Y OTROS; opus cit. pp. 248-249. Todo el capítulo 5 de esta obra se ocupa de las relaciones entre cine y espectador.

(12). La "identificación primaria" en el sentido empleado por Freud, es "la identificación directa e inmediata que se sitúa anteriormente a toda búsqueda del objeto". Sería "la forma más originaria del vínculo afectivo con un objeto". Esta identificación es inseparable de la experiencia llamada "fase del espejo" y constituye la matriz de todas las identificaciones posteriores, llamadas secundarias, a través de las cuales se va a estructurar y a diferenciar, a continuación, la personalidad del sujeto. (Opus cit. en nota anterior, pp. 248-249).

(13). Las relaciones secundarias se relacionan con el complejo de Edipo. Esta crisis la sitúa Freud entre los tres y los cinco años, y encuentra su salida en las "identificaciones secundarias". Para Lacan, el Edipo marca una transformación radical del ser humano, el paso de la relación dual propia de lo imaginario (que caracteriza la fase del espejo) al registro de lo simbólico; paso que le permitirá constituirse en sujeto e instaurarlo en su singularidad. (Opus cit. en nota 11, p. 251).

(14). Las teorías de los autores citados pueden consultarse en Jean-Louis BAUDRY: L'effet cinéma, Albatros, 1978 y Emile BENVENISTE: Problemas de lingüística general, 6 vols., México, Siglo XXI, 1971 y 1977.

(15). C. METZ: Opus cit. p. 109.

(16). Noël CARROLL: Mythifying Movies Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory, New York, Columbia University, 1988.

(17). La teoría sobre el fantasma la toma METZ fundamentalmente de M. KLEIN.

(18). La identificación es una regresión de tipo narcisista en la medida que permite restaurar en el yo el objeto ausente o perdido y negar, por esta restauración narcisista, la ausencia o la pérdida. La identificación narcisista tiende a valorar la soledad y la relación fantasmática en detrimento de la relación de objeto y se presentará como una solución de repílegue en el yo, lejos del objeto. El cine de ficción presupone un espectador en estado de regresión narcisista, es decir, retirado del mundo como espectador. (Citado por AUMONT Y OTROS: Opus cit. pp. 258-259).

(19). C. METZ: Opus cit. p. 96.

(20). Ibid. p. 99.

(21). Ibid. p. 100.

(22). Ibid. p. 104.

(23). Ibid. p. 105.

(24). Ibid.

(25). Ibid. p. 118.

(26). Ibid. p. 119.

(27). Ibid. p. 14.

(28). Ibid. p. 23.

(29). Ibid. p. 24.

(30). *ibid.* p. 77, nota 11.

(31) Obras fundamentales de estos autores son: M. KLEIN: Desarrollos en Psicoanálisis, Buenos Aires, Hormé, 1962, y J. LACAN: Escritos, I y II, Ed. Siglo XXI.

(32). *ibid.* p. 39.

(33). *ibid.* p. 40.

(34). *ibid.* p. 42.

(35). *ibid.* p. 45.

(36). *ibid.* p. 46.

(37). *ibid.* p. 50.

(38). Citado por J. AUMONT Y OTROS: *Opus cit.* pp. 262-263.

(39). *ibid.* p. 51.

(40). En el cine, como en cualquier otra narración, el hombre se implica en los relatos. En la fascinación por lo narrativo en sí se revela una fascinación primordial. Según el psicoanálisis, la identificación con el relato como tal surge, en gran parte, por la analogía de las estructuras fundamentales del relato y la estructura edípica. Fascina porquerevive la escena de Edipo, el enfrentamiento del deseo y de la ley.

(41). *ibid.* p. 55.

(42). Jacques LACAN, en Le regard como objet à, predestinaba a la mirada a jugar un papel central en un arte (el cine) marcado por el doble carácter de ser a la vez un arte del relato (por tanto, de transformación del deseo) y un arte visual (por tanto, de la mirada).

(43). *ibid.* p. 57

(44). J. LACAN: Los conceptos fundamentales del psicoanálisis, Barcelona, Barral, 1977.

(45). *ibid.* p. 63.

(46). *ibid.* p. 61.

(47). *ibid.* p. 71.

(48). Autor de L'homme ordinaire du cinéma, París, Gallimard, 1980.

- (49). Citado por J. AUMONT Y OTROS: Opus cit. p. 288.
- (50). Publicado por Columbia University, New York, 19888.
- (51). En Cahiers du Cinéma, nº 27, Marzo, 1977, pp. 5-22.
- (52). Ibid. p. 138.
- (53). Ibid. p. 161.
- (54). Ibid. p. 189.
- (55). Ibid. p. 162.
- (56). En nota 58 de las páginas 267-258, del libro que estamos entando, recoge METZ una selecolón de obras sobre análisis de fl-
as retóricas fílmicas.
- (57). Ibid. p. 226.
- (58). Ibid. p. 205.
- (59). Ibid. p. 241.
- (60). J. DUDLEY ANDREW: "The Gravity of 'sunrise'", en Quarte-
Review, of film studies, vol. 2, nº 3, 1977.
- (61). Citado por J. AUMONT y M. MARIE: Opus cit. pp. 201-202.
- (62). Eric ROHMER: L'organisation de l'espace dans le "Faust",
F. W. Murnau, París, UGE, 10/18, 1977.

17. ENUNCIACION Y CINE

17.1. LA ENUNCIACION LINGÜISTICA

Desde los años setenta los estudios narratológicos están ensayando nuevas vías de estudio de los textos, sobre todo desde que se produjo el moderno desplazamiento de las teorías de la enunciación lingüística a la literaria.

El término lingüístico "enunciación" lo define Benveniste como "la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto de uso individual"(1) que distingue entre lo que se dice (el enunciado) y los medios utilizados para decirlo (la enunciación). Benveniste se ocupa de este tema en su famoso artículo "L'Appareil formel de l'énonciation", 1970(2) en el que descubre que en el discurso verbal aparecen ciertas marcas formales de la enunciación (los deícticos) y que el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación no coinciden, puesto que el sujeto del enunciado (YO) es un sujeto gramatical sometido a reglas sintácticas y textuales, mientras que el sujeto de la enunciación es el que emite el enunciado, sometido, a su vez, a diversas determinaciones que se manifiestan de forma muy compleja en el enunciado. Es en la situación comunicativa cuando se producen estos fenómenos y entran de lleno en el campo de estudio de la semiótica.

José María Nadal distingue dos corrientes en la Teoría de la Enunciación: una, a la que llama enunciación en sentido estricto, en la que se inscriben R. Jakobson y E. Benveniste; y otra, conoci-

como pragmática, que estudia la enunciación en sentido amplio, inspiración lógica anglosajona. La cultivan Austin, Searle, Strawson, y, de alguna manera, O. Ducrot⁽³⁾).

A.J. Greimas y J. Courtés, autores la famosa obra Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,⁽⁴⁾ partidarios la primera corriente, señalan de acuerdo con esta teoría, que estructura lingüística de la enunciación suele descomponerse dos instancias: el enunciador y el enunciatario, que no debe confundirse con emisor y receptor, que son sujetos empíricos, frente a los primeros que son sujetos textuales.

En la teoría de la enunciación greimasiana son fundamentales los conceptos de débrayage (desembrague, desconexión) y Embrayage (embrague, conexión). La primera designa, según Greimas y Courtés la operación por la cual la instancia de la enunciación -en el momento del acto del lenguaje y con miras a la manifestación- disjunta y proyecta fuera de ella a ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituer así los elementos fundadores del enunciado-discurso; la segunda designa el efecto de retorción a la enunciación, exigido por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo, así como por la denegación de la instancia del enunciado⁽⁵⁾).

17.2. LA ENUNCIACION NARRATIVA

Gérard Genette ha estudiado en Figures III(⁶) las relaciones entre un relato y los acontecimientos que en él se cuentan, es decir, el acto de narración que lo produce. La expresión "Enunciación narrativa" la emplea Genette en esta obra para referirse a lo que llama "narración", distinguiéndola de "relato" -en el sentido de discurso- y de la "historia"(⁷). "Enunciación narrativa" significa para G. Genette "narración", "el acto narrativo productor (del discurso narrativo), y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que tiene lugar"(⁸).

Genette ha clasificado y descrito los diversos posicionamientos con que aparecen en el interior del enunciado los "recorridos figurativos de la enunciación", en atención a la presencia (manifestación) o ausencia explícita de aquel actante que se hace cargo de la narración"(⁹). Según Genette el observador realiza dos actividades discursivas esenciales: la aspectualización, operación que consiste en llevar a cabo la ubicación -en el momento de la discursividad- de un dispositivo de categorías aspectuales que revelan la presencia implícita de un actante observador; y la focalización, que es la delegación hecha por el enunciador en un sujeto cognoscitivo, llamado observador, y su instalación en el discurso narrativo: este procedimiento permite así, aprehender, desde el "punto de vista" de ese mediador, ya sea el conjunto del relato, ya sólo algunos programas pragmáticos(¹⁰).

17.3. LA ENUNCIACION FILMICA

A pesar de las dificultades de trasladar la teoría de la enunciación al campo del cine, puesto que en el filme no existe instancia narrativa alguna que pueda identificarse con un sujeto, en los últimos quince años se han publicado numeros trabajos en los que aplican los presupuestos teóricos de la teoría de la enunciación al filme, inspirados en las teorías de Benveniste, Genette, y otros.

Al presentar la tercera etapa de la semiología del cine en Francia (lo veremos también al tratar la segunda etapa de la semiología del cine en Italia) hemos apuntado los objetivos de esta nueva tendencia. Su estudio completo requeriría un extenso trabajo. Nos limitaremos a acercarnos brevemente a la última obra de Christian Metz, L'énonciation impersonnelle, ou le site du film, 1991 donde se aluden y resumen la mayor parte de los estudios aparecidos hasta la fecha, además de exponer Metz sus propios puntos de vista sobre este tema.

17.4. EL FILME Y LA ENUNCIACION SEGUN CHRISTIAN METZ

En 1991 publicó Metz su último libro. Se trata de L'énonciation impersonnelle, ou le site du filme(11). Algunas partes de este libro habían sido anticipadas en revista especializadas(12). Después de su periodo psicoanalítico, esta obra significó un retorno de Metz a sus investigaciones semio-lingüísticas. A raíz de la publicación del artículo homónimo del libro en el número 1 de la revista Vertigo, en 1988, se multiplicaron los comentarios críticos en diversas publicaciones y las entrevistas al autor para que explicara sus teorías y posturas(13).

Metz ha declarado que mientras estaba concentrado en la investigación sobre Freud y la concepción de su libro Le signifiant imaginaire (Psychanalyse et Cinéma), fue acumulando las numerosas publicaciones que iban apareciendo sobre la narración y la enunciación fílmica. Después de pasarse un año leyéndolas y reflexionando sobre ellas, se vio impulsado a entrar en el debate que se había provocado(14).

Metz configura su libro a través de una dialéctica permanente con los autores que se han ocupado antes de este tema, bien para mostrar su acuerdo o desacuerdo sobre los variados aspectos de esta compleja y moderna disciplina, bien para rebatir o enriquecer con nuevas propuestas la materia, pero reflejando siempre con claridad sus propios puntos de vista. Las numerosas citas de los textos de otros teóricos que recorren su obra, corresponden a las más de ciento setenta y cinco entradas que contiene la bibliografía in-

cluida al final, y da la medida del excepcional trabajo realizado por su autor, así como le confirma a la cabeza de estas investigaciones. A través de sus páginas sabemos lo que piensa Metz, pero también lo han dicho lingüistas como Benveniste, Genette, Greimas; semiólogos italianos como Bettetini, Casetti..., franceses como J-P. Simon, M. Vernet, M. Colin, A. Gaudreault, P. Sorlin, F. Jost, R. Odin, D. Chateau, etc., norteamericanos, británicos, alemanes, japoneses... El panorama es completo y convierte el libro en un verdadero manual sobre el tema.

17.4.1. El proceso de la enunciación fílmica y sus modalidades

Metz divide la obra en tres partes. Breves la primera y la tercera, y extensa la central. En la primera parte, "L'énonciation anthropoïde", repasa las teorías más significativas sobre el tema, tanto lingüísticas como fílmicas; en la segunda, "Sur quelques paysages d'énonciation (Visite guidée)", desarrolla el grueso de su pensamiento a la vez que interpreta los textos ajenos; en la tercera, "Quatre pas dans les nuages (Envolée théorique)", resume lo esencial de sus teorías.

Metz ya se había ocupado del tema de la narratología en sus primeros ensayos El cine, ¿lengua o lenguaje? (1964) y El cine moderno y la narratividad (1966), aunque sin tratar claramente el problema de la enunciación. En este último libro declara el carácter antropomorfizante de las denominaciones enunciador y enunciario, que pertenecen al proceso enunciativo de los estudios lin-

güísticos, y considera que son poco apropiados para describir lo que ocurre en el cine, puesto que toda proyección de un filme es la experiencia de una "comunicación" no con un interlocutor sino con un producto textual. El espectador, que simplemente ve imágenes, está en realidad con el filme.

Para Metz, "L'énonciation filmique est toujours une énonciation sur le film" (15). El nivel de enunciación del filme necesita de dos soportes distintos: el soporte "textual" por una parte, en el que intervienen las entidades textuales, que Metz propone llamar "foyer" (ou source) de l'énonciation y "cible (ou destination, ou visée) énoncitive" (16) para designar las instancias enunciativas a las que reenvían las marcas textuales; y por otra parte, el soporte "personalidad" (soporte de las "atribuciones" personalizantes).

En contra del semiólogo italiano Francesco Casetti y de su análisis de la enunciación en el cine, que plantea en términos de combinación de los pronombres personales (17), Metz opina que la enunciación en el cine es muy debilmente deféctica, y que el desdoblamiento metaafílmico es esencialmente metadiscursivo. Es interno y sostiene en sí mismo una instancia completa de enunciación. Como consecuencia de sus análisis, considera que es necesario ampliar la idea de la enunciación y, cuando se pregunta qué es en el fondo la enunciación, responde que: "Ce n'est pas forcément, ni toujours, 'JE - ICI - MAINTENANT', c'est, de façon plus générale, la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là comme en relief, à se desquamer d'une fine

pellicule d'eux-memes qui porte gravées quelques indications d'une autre nature (ou d'un autre niveau), concernant la production et non le produit, ou bien, si l'on préfère, engagées dans le produit par l'autre bout. L'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte"(18).

En una entrevista con Metz realizada por Elena Dagrada y Guglielmo Pescatore(19), Metz deja muy clara su postura sobre este problema, muy diferente a la defendida por otros estudiosos. Los defectivos entiende Metz que están ligados a la conversación oral, así ocurre en la lingüística, en la lógica o en la pragmática. En la base de la enunciación están los defectivos y están ligados a la reversibilidad del "yo" y del "tu", por lo tanto no es aplicable al filme o a la novela. Como dice en su último libro, en el filme "Le spectateur serair donc, à la fois, un JE et un TU"(20).

Una completa exposición de sus teorías sobre esta cuestión se encuentra en la extensa entrevista con Metz que le hicieron M. Marie y M. Vernet(21), centrándolas en el análisis de cuatro dicotomías: Historia/Discurso, Enunciación/Narración, Conversación/Proyección y Deixis/Configuración. Después de un largo debate de preguntas y respuestas, Metz concluye que, en el fondo, la enunciación es el texto considerado como producción, no como producto, y a su juicio, debe ser la espina dorsal de toda reflexión sobre este asunto.

Marie-Claire Ropars publicó un artículo titulado "Christian Metz et le mirage de l'énonciation"(22) con motivo de la publica-

ción en el número 1 de la revista Vertigo del artículo homónimo al libro, en 1987. El de Ropars es una larga y sólida reflexión con ciertos acuerdos con las tesis defendidas por Metz, pero también con algunas discrepancias, sobre todo con respecto a la poca atención que Metz presta a las palabras y al sonido del filme (propone un análisis de la "voz en off") y a la opinión de Metz sobre la reversibilidad de YO y TU sólo en la situación de conversación. En las últimas páginas de su libro, Metz agradece las ponderadas opiniones de Ropars y responde a sus críticas.

Lo esencial de la teoría de Metz sobre la enunciación se resume en los tres niveles discursivos que distingue en el filme: "1) le niveau vraiment premier, qui est toujours impersonnel, l'énonciation - 2) l'éventuel second, qui correspond à l'énonciateur premier (diégétique ou non, en charge d'un récit ou d'autre chose) - 3) les éventuels niveaux suivants, correspondant aux énonciateurs temporaires (en charge d'un récit ou d'autre chose, mais en principe toujours diégétiques puisque préexistants, par hypothèse, dans le texte)(23).

17.4.2. CONCLUSION

En 1964, el joven Christian Metz se aventuraba a iniciar la historia de la semiología del cine con su ensayo Le cinéma: langue ou langage?. Hoy, cerca de treinta años después, con su reciente libro L'enonciation impersonnelle, ou le site du film, abre nuevas perspectivas a la trayectoria de esta disciplina, y su trabajo adquiere un nuevo vigor. Consecuente con la cita del propio Metz que pusimos al comienzo de este trabajo, "hay que seguir", nuestro autor sigue investigando porque sabe que estamos sólo al comienzo de un largo camino.

Una doble exigencia ha impulsado la labor investigadora de Metz, como dice Marie-Claire Ropars. Ha tratado, por una parte, de construir una obra científica para contribuir a extender, en el campo cinematográfico, los contenidos de unos conocimientos de inspiración estructuralista y de base lingüística. En esta dirección, los primeros textos de Metz son simultáneos y, a veces, se anticipan, el avance de un estructuralismo cuyo objetivo es definir las parejas nocionales susceptibles de construir, por relación y por oposición, homología y diferencia, el campo del lenguaje. Para la modelización rigurosa de una disciplina particular, ha exigido el máximo del modelo general, al que, a la vez, ha contribuido a enriquecer. Por otra parte, su amor al cine le ha impulsado a descubrirlo como objeto de enorme complejidad y por ello tan seductivo, hasta conseguir su formalización estructural y su aprehensión fenomenológica.

Metz llevó a cabo la tarea de sentar las bases teóricas y metodológicas de una o varias filmosemiologías, que habrían de extenderse por el mundo, multiplicando sus perspectivas y que otras disciplinas no semiológicas han tomado prestadas para acercarse al cine. A su vez, Metz se ha apropiado de otras (como el psicoanálisis y la narratología) para tratar de desvelar las relaciones profundas que se producen entre filme y espectador y entre los componentes diegéticos del propio film. Desde que Metz inició su tarea, la expresión "lenguaje del cine" ha dejado de tener carácter metafórico para hacer referencia al corpus teórico que se refieren a la sistematización de los elementos de expresión cinematográfica. La lingüística le prestó las primeras herramientas, el hombre puso todo lo demás.

NOTAS DEL CAPITULO 17

(1). Citado por José María NADAL: "La enunciación narrativa", en Investigaciones semióticas I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 365-390. En concreto p. 368.

(2). En Langages, 17, incluido en Problèmes de linguistique générale, t. 2, París, Gallimard, 1974, pp. 79-88. Versión castellana: Problemas de lingüística general, México, Siglo XXI, 1991 (10ª edición), pp. 82-91.

(3). J.M. NADAL: Opus cit. p. 373.

(4). París, Hachette, 2 vols., I, 1979; II, 1986. Hay versión castellana editada por Gredos, 1980 y 1991, respectivamente.

(5). Citado por Santos ZUNZUNEGUI: Pensar la Imagen, Madrid, Cátedra, 1989, p. 82.

(6). G. GENETTE: Figures III, París, Seuil, 1972.

(7). Citado por J.M. NADAL: *ibid.* p. 383.

(8). *ibid.*

(9). Citado por Santos ZUNZUNEGUI: Opus cit. p. 82.

(10). *ibid.*

(11). París, Méridiens Klincksieck, 1991.

(12). Algunos capítulos de este último libro de METZ habían sido publicado antes. Con el mismo título del libro apareció un artículo en la revista Vertigo, nº 1, de París, 1988; el capítulo titulado "L'écran second, ou le rectangle au carré", se publicó en Vertigo, nº 4, 1989; y el titulado "Miroirs", en La Licorne, Universidad de Poitiers, 17 número Cinéma, 1990.

(13). Algunos ejemplos son: Roger ODIN: "Christian Metz et la linguistique", en Iris, nº 10, 1990, pp. 81-103; en concreto pp. 88-89; Maria-Claire ROPARS: "Christian Metz et le mirage de l'annonciation", en la misma revista y número, pp. 105-119; en la entrevista a C. Metz por Michel Marie y Marc Vernet, *idem*, pp. 284-295; en la entrevista a Metz por Elena Dagrada y Guillermo Pescatore: "¿Semiología del cine? Es necesario continuar", en Discurso, nº 5, 1990, pp. 91-104. En concreto en pp. 98-99.

(14). En la entrevista a Metz por M. Marie y M. Vernet citada en nota anterior.

(15). Christian METZ: Opus cit. p. 30.

(16). Ibid. p. 12.

(17). Francesco CASSETTI: "Les yeux dans les yeux", en Enoncia-
tion et Cinéma, CinémaAction, n° 38, 1983.

(18). Opus cit. p. 20.

(19). En Discurso, n° 5, 1990, pp. 92-104.

(20). Opus cit. p. 13.

(21). En Iris, citado en nota 13, pp. 284-295.

(22). Citado en nota 13. El texto es de una conferencia pronun-
ciada en 1989.

(23). Opus cit. p. 209.

18 NOËL BURCH

Aunque nacido en San Francisco, en 1932, se trasladó a Francia en 1951. Allí se formó en el IDHEC y allí publicó sus trabajos y se le considera integrado en la semiología del cine francesa, sino formalmente, sí en el espíritu. Atraído por la práctica cinematográfica, realizó varios cortometrajes, entre ellos Noviciat (1965). Entre 1966 y 1967 colaboró en Cahiers du cinéma. Fundó en 1967, junto con Jean-André Fieschi y Daniel Manciet, el Institut de Formation cinématographique (IFC) y ha colaborado en diversas emisiones de TV.

Ha sido crítico y corresponsal de revistas americanas como Film Quarterly.

En su conocida obra Praxis du cinéma, reeditada en 1987 con el título Une praxis du cinéma, propone una teoría de la práctica cinematográfica, y estudia y sistematiza la mayor parte de los componentes técnico-formales del film.

Con una óptica muy personal, aplica sus puntos de vista tanto al cine viejo y clásico como al moderno, e incluso al cine experimental, enriqueciendo su reflexiones con referencias a los críticos y teóricos franceses y de otros países, haciendo de su libro una obra de gran interés.

En la reedición francesa de 1986 incorpora un prefacio autocrítico en el que estigmatiza ciertos sentidos de sus aportaciones. Últimamente se ha interesado por temas de teoría e historia del cine.

Noël Burch publicó en 1969 su obra Praxis du Cinéma(1), obra que se ha convertido en un clásico de lectura imprescindible, en la que recoge un conjunto de trabajos publicados inicialmente en Cahiers du cinéma a lo largo de nueve meses, donde realiza un estudio detallado de diversos problemas de la expresión fílmica como el espacio-tiempo, el montaje, los "empalmes", el status de "sujeto", etc., enfocados en relación a las elecciones concretas operadas por el cineasta. Aunque la obra no es explícitamente semiológica sus aportaciones interesan directamente a la semiología.

Evidencia Burch una gran agudeza en el análisis de las figuras estilísticas que dedica al espacio fílmico de Nana(1936), de Jean Renoir, que se refuerza en los análisis posteriores, a pesar de carecer entonces de la posibilidad de parar la imagen para su análisis, y la memoria le impide recordar con claridad planos y secuencias.

Distingue Burch hasta quince posibles relaciones entre tomas sucesivas, elogia el enriquecimiento que han aportado a los tipos de continuidad clásicos de la historia del cine que tan ilustres directores rupturistas como Antonioni o Resnais. Sobre los "fuera de campo" añade a los cuatro posibles conocidos y situados más allá de los cuatro bordes de la imagen, un quinto situado enfrente de la cámara, aunque no actúa como tal más que en un espacio restringido que permite al que está en "off" ser reconducido al campo.

Mucho más semiológico en el ensayo escrito en colaboración con Jorge Dana, titulado Proposiciones, 1974(2), que trata sobre

la construcción diacrónica de los códigos cinematográficos. En el desarrollo de sus reflexiones los autores tienen en cuenta las primeras obras de Barthes, Eco y Metz, y piensan que se encuentran en el momento de realizar taxonomías elementales sobre el cine basadas en análisis incompletos.

Tras mostrar su extrañeza porque los semiólogos hayan analizados los códigos fílmicos basándose en los filmes de estructura más convencional y homogénea (cuando en las demás artes ha ocurrido lo contrario), proponen un análisis taxonómico del filme partiendo de una teoría de la producción textual, caracterizada por la dialectalización de los tipos de estructuras señalados por Eco: la estructural y la serial. Aplicados al análisis de ocho filmes, tratan de insertar el desarrollo diacrónico en una visión sincrónica de las convenciones comunicativas y demostrar su singularidad por lo que tienen de "subversión" de los códigos dominantes.

El primer filme analizado es El gabinete del Dr. Caligari, (1919), en el que ven el primero de todos los filmes fundado deliberadamente sobre una desconstrucción de los códigos recién constituidos entre 1985 y 1919, y que reúne los "anticódigos" del expresionismo teatral.

Por su parte Eisentein, en El acorazado Potemkin(1925) y sus otros tres filmes mudos, construye narraciones no lineales mediante la rigurosa dialectalización de los principales modos de continuidad espacio-temporal.

En La pasión de Juana de Arco(1927-28), Dreyer suprime todo punto de referencia escénica, privilegia el "raccord" de mirada,

y elabora la imagen plana como tal, creando un espacio fílmico con una cadena ficticia y autónoma. Frente a la cámara "subjetiva" y "objetiva", inserta un tercer término: la cámara como presencia omnipresente y onnisciente, manipuladora y precognitiva.

Dziga Vertov, en El hombre de la cámara(1929) desconstruye la paradigmática de los códigos ilusionistas y construye su obras sobre una dialéctica comprensiva sobre el eje sintagmático. Para Burch y Dana este filme marca un hito que inaugura un enfoque epistemológico según el cual la forma del filme consiste en la inscripción en su "texto" de un enunciado de su proceso de producción.

En "M", el vampiro de Düsseldorf(1931)", Fritz Lang reorganiza los códigos que regían los parámetros narrativos en una superestructura paradigmáticamente y sintagmáticamente diversificada.

El dinero(1928), de Marcel l'Herbier, es el primer filme que "desvía" los movimientos de la cámara de su función descriptiva, subjetiva, dramática, reveladora, etc., descubriendo nuevas combinaciones de movimientos y demontaje de gran ambigüedad.

En Gertrud(1964), de Dreyer, se produce un doble movimiento de "afichage" de las funciones códicas, que entran en crisis y organizan el filme con el empleo de un radical trabajo de desconstrucción e ideológicamente crítico del empleo del plano secuencia, los movimientos de cámara y la desviación de los planos.

Tras el análisis de estos filmes proponen una clasificación taxonómica de los filmes en cuatro tipos:

a) Filmes totalmente recubiertos por los códigos, informados en todos los niveles por los códigos dominantes.

b) Filmes totalmente recubiertos por los códigos pero en los que este hecho se encuentra enmascarado por una estilística, es decir, una "forma".

c) Filmes que intermitente escapan a la determinación ideológica de los códigos.

d) Filmes informados por una constante designación/deconstrucción de los códigos y que por más ideológicamente determinados que se encuentren en el nivel estrictamente diegético, implícitamente cuestionan, sin embargo, esta determinación por su manera de situar los códigos y por el trabajo que sobre ellos realiza.

En la década de los ochenta Noël Burch ha seguido desarrollando su obra teórica y analítica. Destacamos Porter ou l'ambivalence(³), Itinerarios(⁴) y su último libro recientemente publicado en España El tragaluz infinito(⁵) que recoge sus trabajos de los últimos años.

Santos Zunzunegui, al tratar de los orígenes de la narrativa fílmica en su libro Pensar la imagen(⁶) señala que Burch ha demostrado en sus libros cómo el cine nace de una triple confluencia, que resumidas, son:

a) Toda una serie de tradiciones populares como los modos de representación del tipo del melodrama, el vodevil, la pantomima, el circo, etc.

b) La influencia de la ciencia en la descomposición del movimiento para su análisis posterior.

c) La integración de elementos provenientes de representación típicamente burgueses como la novela, la pintura y el teatro.

Después de 1908 la influencia de los elementos contenidos en el apartado c) fue decisiva y se pasa rápidamente a la implantación de los códigos del teatro y la novela burgueses. En El tragaluz infinito, conjunto de ensayos aparecidos en diversas revistas, realiza un destacado trabajo sobre el cine de los primeros tiempos, repleto de brillantes reflexiones.

NOTAS DEL CAPITULO 18

- (1). Noël BURCH: Praxis du Cinéma, París, Gallimard, 1969. Versión castellana: Praxis del cine, Barcelona, Fundamentos, 1970.
- (2). Rev. Lenguajes, Año 1, nº 2, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, Diciembre, 1974, pp. 69-99.
- (3). En Le cinéma américain 1, París, Flammarion, 1980, pp. 31-34. Versión castellana en N. BURCH, 1985, nota siguiente.
- (4). Certamen Internacional de Cine Documental, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- (5). Madrid, Cátedra, 1987.
- (6). Madrid, Cátedra, 1989, p. 181.

C U A R T A P A R T E

LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN OTROS PAISES

19. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN ITALIA

19.1. ETAPAS DE SU DESARROLLO

La ciencia semiótica(¹) italiana es una de las más ricas, profundas e influyentes de toda Europa. Testimonio de ello son el artículo de Cesare Segre sobre semiótica italiana durante los años 1965-1975(²) y la síntesis que sobre la semántica italiana durante los años 1976-1986 han publicado María Caterina Ruta y Gianfranco Marrone(³). La práctica semiótica ha encontrado en Italia un extenso abanico de medios de publicación y difusión: asociaciones nacionales e internacionales, varias revistas especializadas, congresos periódicos, enseñanza universitaria, secciones editoriales, etc. En la década de los ochenta la semiótica italiana ha estado dominada por tres directrices surgidas como teoría cognitiva: una semiótica de la interpretación, una semiótica de la creatividad y una semiótica de carácter pragmático, que en el ámbito cinematográfico ha dado lugar a una fecunda producción.

En el campo concreto de la semiología del cine en Italia, Augusto Sainati(⁴) distingue dos etapas separadas por un periodo de transición. El primer periodo se desarrolla desde la segunda mitad de los años sesenta hasta el principio de los años setenta, y se ocupa fundamentalmente en tratar de comprender, desde una perspectiva semiótica, qué es el cine y cuales son los componentes esenciales del filme. A esta primera etapa sigue un periodo de reflexión en el que se produce la crisis de la noción de signo;

comienza una segunda etapa a partir de finales de los años setenta, potenciada por el deseo de ampliar una concepción demasiado estrecha de la semiótica, que concentra su interés en descubrir cómo funciona el filme, desde una perspectiva textual, en sus relaciones con el contexto y el espectador. Entre las dos etapas, Gianfranco Bettetini publica su libro Produzione del senso e messa in scena, 1975(5) en que refleja los problemas de superación y adaptación a una nueva etapa.

A lo largo de la primera etapa se celebran los Festivales de cine de Pesaro, y durante sus primeros años, entre 1965 y 1967 se celebran mesas redondas donde cineastas y semiólogos presentan ponencias y se entablan polémicas en torno a cuestiones básicas relativas al lenguaje y semiología del cine, tales como la noción de signo, sobre las unidades mínimas del lenguaje cinematográfico, sobre la noción de código, etc. A la vez, algunos ponentes (Bettetini, Eco, Garroni) publican obras que tratan sobre semiología del cine, bien de forma específica, bien integrada en tratados de semiótica general.

En la segunda etapa se despierta el interés por una semiótica que se ocupe de la operación significativa, y ello da lugar a que se desarrollen investigaciones en torno al filme como coherencia textual, al contexto y al estudio del espectador como producto del trabajo fílmico. Destacan las obras de Bettetini (Tempo del senso, 1979 y La conversazione audiovisuale, 1984) y de Francesco Casetti (Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore, 1986).

19.2. LOS FESTIVALES DE CINE DE PESARO

Con la pretensión de superar la crítica de carácter impresionista que dominaba en las publicaciones sobre cine y la búsqueda de una metodología de análisis coherente y científica, se celebra en Pesaro (Italia), en 1965, la primera "Mostra Internationale del Nuovo Cinema". Esta pretensión irá tomando cuerpo en las muestras de los años sucesivos (1966 y 1967). A partir de 1968 este Festival entra en crisis y es boicoteado por revolucionarios y fascistas violentos.

Manuel Pérez Estremera(6) distingue en la historia de este festival dos etapas. En la primera etapa de carácter teórico-abstracto, que ocupa los tres primeros años, se consiguió la superación del realismo naturalista como principal posibilidad expresiva, el nuevo acercamiento a la contraposición forma-contenido, la posibilidad de una amplia concepción del lenguaje como eliminación de la anterior dicotomía, las taras de representación (a nivel iconográfico y de códigos de lenguaje) para la expresividad fílmica dentro de una cultura regida por codificaciones simplificadoras, la consecución de una poética cinematográfica, etc.(7).

La segunda etapa fue para Pérez Estremera mucho más estéril, pues "se plantean premisas de cine político erróneas y las conversaciones se profundizaron en los problemas de un cine revolucionario"(8).

La mesa redonda del primer festival en 1965 se celebró bajo el lema "Crítica y nuevo cine" y de ella hay que destacar la ponencia

cia de Pier Paolo Pasolini con el título muy expresivo de Cine de poesía, texto ya clásico que provocó numerosas críticas y controversias. El segundo festival de 1966 se presentó con el tema "Por una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico". Participaron los teóricos: Pasolini, Toti, Barthes, Metz, y produjo una interesante polémica entre la crítica francesa e italiana. El proceso de enriquecimiento teórico se alcanzó en el tercer festival, año 1967, en el que bajo el lema de "Lenguaje e ideología en el cine", intervinieron Eco, Metz, Saltini, Toti, Della volpe, Garroni, Baldeli, García Espinosa y Rocha. De todo este trabajo, la aportación más interesante para la semiología del cine se encuentra en los textos de Pasolini, Bettetini, Eco y Garroni.

19.3. PIER PAOLO PASOLINI Y EL FESTIVAL DE PESARO

Pasolini participó en los tres primeros festivales de Pesaro con ponencias de intencionalidad semiótica pero que han sido consideradas como pseudo-lingüísticas o que, al menos, presentan una visión del lenguaje muy particular. Estas ponencias que resumiremos a continuación, suscitaron numerosas respuestas críticas que tuvieron como consecuencia esclarecer temas como la estilística cinematográfica, el concepto de signo, la naturaleza del lenguaje cinematográfico y otros. Las ponencias las presentó Pasolini con los siguientes títulos: Cine de poesía, en el festival de 1965(9), La lengua escrita de la acción, en el de 1966(10) y Discurso sobre el plano-secuencia, o el cine como semiología de la realidad, en el de 1967(11).

En Cine de poesía Pasolini defiende la distinción entre un cine de prosa, representado por la tradición cinematográfica que con su extraordinaria industria ha implantado el reino de la prosa narrativa, y cine de poesía, que ejemplifica en los nuevos realizadores italianos (Antonioni, Bertolucci...) y franceses (Godard), o de otros países (Rocha, Farman). Apoya su teoría poniendo en relación el cine con las corrientes literarias modernas, en concreto con lo que llama "narración subjetiva libre indirecta" y que consiste en "la inmersión del autor en el ánimo de su personaje y, por consiguiente, la adopción por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje sino también de su lengua"(12).

Pero en el cine, a diferencia de la literatura, el realizador

carece del instrumento de referencia que es la lengua y, por consiguiente, el empleo de la subjetiva libre indirecta se produce como una liberación de las posibilidades expresivas del medio frente a la narración tradicional convencional. Esta distinción no es nueva, pues un debate semejante se produjo entre los cineastas soviéticos en los años 1931-1934, como nos recuerda Adriano Aprà (13).

Pasolini fue criticado por cineastas y teóricos entre los que sobresalen Eric Rohmer, Christian Metz y Vittorio Saltini. En una polémica que tuvo gran repercusión Rohmer asumió la defensa del cine de prosa y, desde una óptica tradicional de crítica idealista, niega el papel y la necesidad de la teoría defendida por Pasolini (14). Christian Metz responde a Pasolini en su ensayo El cine moderno y la narratividad (15), en el que mitad aprobación, mitad refutación, analiza la improcedencia de los conceptos de prosa y poesía aplicados a cine y las consecuencias lingüísticas de las teorías de Pasolini.

La crítica más radical la expuso Vittorio Saltini en su intervención en el festival de Pesaro de 1967, con la ponencia titulada Acerca de la presunta irracionalidad del lenguaje fílmico, (16). Parte Saltini de un ensayo que escribió dos años antes con el título de El cine de la subjetividad. Pretende discutir la teoría de Pasolini sobre el "cine de poesía" puesto que se refiere también a lo que Saltini llama "cine de la subjetividad". Saltini prefiere esta denominación porque carece de connotaciones literarias y expone y razona cinco objeciones a las teorías de Pasolini.

ni y que resumimos a continuación por sus implicaciones semiológicas.

La primera objeción se basa en que la aplicación que hace Pasolini al cine de la terminología lingüística moderna no sólo tergiversa los principios lingüísticos sino que, además, aplica su lingüística personal. La segunda objeción critica la confusión que establece Pasolini entre "significado" y "referente", lo que compromete radicalmente su teoría sobre el cine. Tiende también a confundir la imagen cinematográfica y las cosas que dichas imágenes reproducen cinematográficamente. La tercera objeción considera que Pasolini cree descubrir un "signo visual" o "imagen", al que llama "cinema", pero no sabe que esto es el significado. Tesis básica que invalida su teoría. La cuarta objeción se basa en que Pasolini supone que el "significante" (el sonido) es un signo independiente del significante, por lo que habla de "tres sistemas lingüísticos" contenidos potencialmente en la palabra. La quinta objeción es acerca del "cromema" (imagen mental sin intervención de significante), considerado como un signo, y que por analogía con él, la imagen cinematográfica es también un signo análogo o idéntico a la imagen mental inmediata, y por tanto, análogo al sueño. Para Saltini la correlación entre secuencia cinematográfica y sueño es esencialmente fantástica. En resumen, dice Saltini, la teoría de Pasolini es inutilizable. Además Pasolini confunde gramática con estilística, y pretende basar en la lingüística una distinción entre "cine de prosa" y "cine de poesía", cuando esta distinción es

ya una distinción crítico-estilística.

En el segundo festival de Pesaro se celebró la primera "Mesa redonda" como consecuencia de las conversaciones celebradas en el año anterior e influido por el trabajo que había presentado Pasolini, Cine de poesía. La publicación de teorías en aquellos años sobre el lenguaje cinematográfico y el interés por la actualización de la crítica, llevó a los organizadores a que la mesa redonda se celebrara bajo el tema de "Por una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico". Su objetiva era realizar "un análisis racional, gramatical, estilístico, semiológico, estructural e ideológico de una forma de expresión empírica como es el cine, a través del cual puedan establecerse las verdaderas dimensiones significativas de la obra cinematográfica" (17).

A esta "Mesaredonda" se presentaron las siguientes ponencias:

Christian Metz: Consideraciones sobre los elementos semiológicos del film.

Pier Paolo Pasolini: Por una definición del estilo en la obra cinematográfica (La lengua escrita de la acción).

Gianni Toti: Para una crítica estilística de la obra cinematográfica.

Roland Barthes: Principios y objetivos del análisis estructural.

Pasolini defiende una posición radical en desacuerdo con la definición metziana del cine como "lenguaje sin lengua", y defien

de las teorías de que una lengua no implica necesariamente la doble articulación y la de que en el cine hay doble articulación.

Distingue Pasolini el "cinema" como unidad mínima equivalente al fonema del lenguaje verbal, que identifica con "los elementos u objetos que componen el encuadre". Apunta la idea de crear una semiología del cine como semiología de la realidad y enunció una elaboración mínima de gramática. Distingue en el cine una posible "lengua oral", de la vida misma en el conjunto de sus acciones; y una "lengua escrita", en el que el cine sería la escritura de una lengua natural y total que es la acción de la realidad.(18).

Christian Metz mostró su desacuerdo con la teoría de Pasolini al entender el cine como "semiología de la realidad", se afirma en su tesis de que el cine es lenguaje, y no lengua y opina que el plano no es equivalente a la palabra. En su análisis semiológico del lenguaje cinematográfico distingue diversos tipos sintagmáticos: la escena, la secuencia, sintagma alternante, el sintagma frecuentativo, el sintagma descriptivo y el plano autónomo. Concluye Metz proponiendo una gramática cinematográfica con base lingüística y semiológica que proporcione el lenguaje fílmico "modelos" metodológicamente adecuados.

La consideración del cine como una lengua no es original de Pasolini, sino que por el contrario con ella define toda una época brillante de la teoría cinematográfica, como vimos en la primera parte de este trabajo. Pasolini vuelve a resucitar esta idea interrumpida como la lengua de la acción humana.

Pasolini desarrolla una gramática del cine en la que distingue cuatro modos:

1) Modos de reproducción y ortográficos, constituidos por el conjunto de las técnicas adquiridas mediante aprendizaje, y útiles para reproducir la realidad: cámara, luz, toma sonora, etc.

2) Modos de la sustantivación. Los llama así por analogía con los sustantivos de la lengua. Distingue dos fases: a) Limitación de unidades de la segunda articulación. Es decir, la selección en el "diccionario infinito de las imágenes" de los objetos-cinemas que van a utilizarse en la descripción de una realidad. Este léxico está históricamente diferenciado. b) La constitución del encuadre como conjunto de cinemas, correspondiente a la proposición relativa de la lengua escrito-hablada.

3) Modos de la cualificación. Cualifican a los sustantivos a los que se refiere el modo anterior. Distingue diferentes clases: a) Cualificación profílmica (aprovechamiento y/o transformación de la realidad a reproducir. b) Cualificación fílmica (selección de objetivos, escala de planos). La cualificación fílmica es activa si es la cámara lo que se mueve y es pasiva si lo que se mueve es el objeto de la realidad.

4) Modos de la verbalización (o sintácticos). Distingue dos tipos: a) Montaje denotativo (cuyo objetivo es la comunicación de un discurso articulado. b) Montaje rítmico o connotativo (típicamente expresivo).

Ya hemos expuesto la oposición de Metz a esta gramática del cine. También Bettetini nos advierte sobre lo aventurado de la no

ción de gramática del cine al carecer de una constancia de los valores semánticos, de una firme base lexicológica. Para Bettetini, como para otros teóricos, cada filme tiene su propia gramática, lo que equivale a negar la pertinencia de aplicar este concepto al cine.

En el tercer festival de cine de Pesaro, el de 1967, Pasolini presentó su ponencia con el título de Discurso sobre el plano secuencia, o el cine como semiología de la realidad, en una mesa redonda formada para tratar el tema de "Lenguaje e ideología en el cine". Pasolini quiere esbozar una "semiología general" que sería al mismo tiempo la semiología del lenguaje de la realidad y la semiología del lenguaje del cine, que tiene en cuenta la "reproducción audiovisual". Considera Pasolini que en relación con los modos de reproducción -que recrea en el cine las mismas características lingüísticas de la vida entendida como lenguaje- podría plantearse y elaborarse una gramática del cine.

Destaca Pasolini cómo, semiológicamente, la diferencia entre el tiempo de la vida y el de los diferentes filmes es sustancial, aunque no existe diferencia alguna entre el tiempo de la vida y el tiempo del cine entendido como reproducción de la vida. La diferencia entre realidad y cine -opina- es una cuestión de ritmo temporal, pero esta diferencia distingue también un cine de otro.

La revista de cine española "Nuestro Cine" publicó crónicas de estos festivales en sus números 46(1965), 54(1966) y 64(1967).

19.3.1. "TEORIA DE LAS UNIONES" Y "EL REMA"

Jorge Urrutia incluyó con extraordinario acierto dos textos de Pasolini con los títulos enunciados arriba, en su Contribuciones al análisis semiológico del film, que su autor había incluido en su libro Empirismo erético(19). En estos trabajos Pasolini se reafirma en algunas de sus tesis y modifica parcialmente otras. Fallecido en 1975, podemos considerar que reflejan el estado de sus últimas teorías y por ello consideramos conveniente reflejarlas aquí.

El primer texto, Teoría de las uniones, arranca de la afirmación de que el cine es esencialmente metonímico, frente a la poesía que es esencialmente metafórica. Desde esta idea inicial, modifica su teoría sobre la doble articulación del cine basada en la relación creativa entre el plano y sus objetos, y la sustituye por la relación creativa entre el orden entero y el orden entero de los objetos de que están compuestos. Pasolini sigue considerando, además, que la búsqueda del "ritmema" es fundamental para el cine ya que este es una lengua espacio-temporal y no audio-visual. Pasolini viene a decir que el material audio-visual es sólo el significante de una lengua espacio-temporal de carácter abstracto.

Pasolini propone una hipótesis en defensa de una lengua y una gramática cinematográfica, argumentada sobre el valor de la relación del plano con el orden del cinema y la relación del orden de los planos, que en su interior están sometidos a relaciones de orden primario y secundario y relaciones temporales, espaciales y de

ritmo.

Pasolini llama "uniones" a las ligazones de un plano con otro, operación que realiza el montador. Su teoría de las uniones consiste en el cálculo de estas fracciones mínimas de tiempo que producen las uniones, a las que llama "duraciones negativas" porque no existen "ni como representación material audio-visual, ni como abstracción matemática-rítmica". Estas uniones se reflejarían en un hipotético gráfico del ritmema con inclusiones de entidades espacio-temporales y exclusiones de entidades espacio-temporales, que serían las "uniones" puesto que carecen de existencia significativa.

En el segundo texto, El rema, quiere hacer operativa su hipótesis sobre la teoría de las uniones. En primer lugar niega validez a los tres modos coexistentes de desciframiento cinematográfico, por considerar que ninguno de los tres es suficiente en sí mismo, y que son los basados en: a) la conciencia de la analogía con el código físico-psicológico de la realidad, b) la conciencia de un código audio-visual y c) la conciencia de un código espacio-temporal.

Propone Pasolini un posible gráfico del plano así:

Segmento físico-psicológico

Segmento audio-visual

Segmento espacio-temporal

FRAGMENTO CINEMATOGRAFICO

unión

unión

Según este gráfico, las uniones sólo se dan en los filmes (papeles), ya que en el cine (langué) no existen, como tampoco existen en la realidad ni en la imaginación.

Pasolini concibe el filme como una serie de "inclusiones" y de "exclusiones" físico-psicológicas, audio-visuales y espacio-temporales, que obedecen a una necesidad de síntesis. Las uniones deben obedecer a las reglas de sucesividad, en cuanto que "fragmento incluido" en el plano, sea en relación de sí mismo o en la relación con otros planos; debe "transcurrir" como la realidad y el cine. A esto llama Pasolini un rema, como reflejo de la coexistencia del fragmento físico-psicológico análogo a la realidad (sema), del fragmento audio-visual (cinema) y del fragmento espacio temporal (ritmema) según el siguiente gráfico:

Sema	sucesividad físico-psicológica
Cinema	REMA	sucesividad audio-visual
Ritmema	sucesividad espacio-temporal.

19.4. UMBERTO ECO

Umberto Eco participó en la mesa redonda del tercer festival de Pesaro, de 1967, con una "comunicación" que llevaba por título Acerca de las articulaciones del código cinematográfico (20), que contenía el estado de sus investigaciones relativas, fundamentalmente, a las unidades de articulación y a la naturaleza del mismo código cinematográfico. Confiesa Eco que se sintió estimulado por las contribuciones a la semiología del cine aportadas por Christian Metz con su ensayo El cine: ¿lengua o lenguaje? y por el de Pasolini: Para una definición del estilo en la obra cinematográfica.

Este trabajo de Eco fue incluido, ampliado y adaptado, en su obra La struttura assente, 1968 (21), como segundo capítulo del libro, titulado "Lo sguardo discreto". Dos años después, con algunos complementos y adaptaciones, fue publicado con el título de Sémiologie des messages visuels (22) en la revista Communications, cuya traducción nos servirá de guía en nuestro trabajo.

Eco fue uno de los primeros en plantear la idea de que los fenómenos de comunicación y significación constituyen sistemas de signos que pueden estudiarse relacionando cada mensaje con los códigos generales que regulan la emisión y la comprensión.

19.4.1. SOBRE LAS ARTICULACIONES DEL CODIGO CINEMATOGRAFICO

Las teorías de Eco con respecto a las articulaciones del lenguaje cinematográfico se enmarcan en una profunda reflexión sobre la noción de articulación en los lenguajes. Frente a afirmaciones dogmáticas que niegan la existencia de lenguaje si no hay doble articulación y por el rechazo a dejarse dominar por el mito de una lengua modelo, Eco ofrece una respuesta rotunda:

"Es un error creer que: 1º todo acto comunicativo se funda en una "lengua" próxima a los códigos del lenguaje verbal; 2º toda lengua debe tener dos articulaciones fijas. Es más fecundo admitir: 1º todo acto comunicativo se basa en un código; 2º no necesariamente todo código tiene dos articulaciones fijas (que no tiene dos; que no son fijas)". (23),

Entendemos que Eco quiere decir que existen códigos sin articulación (por ejemplo: el bastón blanco del ciego; cuya presencia significa: "soy ciego", pero su ausencia no significa necesariamente otra cosa); códigos que carecen de la primera articulación (por ejemplo: la numeración decimal: las cifras son unidades de sentido que se articulan entre sí para componer números, pero no pueden descomponerse en unidades sin sentido) y códigos con articulaciones móviles (por ejemplo: la música tonal, donde la altura y el tono pueden, tanto una como otro, siguiendo los intervalos musicales, ser consideradas como unidades pertinentes de primera o segunda articulación.

Con respecto al lenguaje cinematográfico, Eco distingue tres

niveles de articulación:

Primer nivel: las figuras icónicas (ángulos, curva, rapport, figura-fondo, relación claro-oscuro) que se articulan en signos icónicos (nariz humana, ojo, mesa, silla).⁽²⁴⁾.

Segundo nivel: los signos icónicos se combinan en semas icónicos (un hombre grande y rubio vestido de claro), que son combinables entre sí en fotogramas (en una clase, un maestro habla a sus alumnos).⁽²⁵⁾.

Para Umberto Eco estos dos niveles constituyen la "doble articulación" de los lenguajes visuales, presentes en todas las imágenes. Pero en el cine interviene un tercer nivel.

Tercer nivel: Al pasar del fotograma al plano, los personajes realizan gestos; los iconos generan kinemorfos (unidades gestuales significantes), que pueden descomponerse en kinemas (unidades gestuales no significantes o figuras kinésicas).

Por lo tanto, según Eco, en el lenguaje cinematográfico interviene una doble articulación (figuras, signos, semas icónicos), pero es además el único en el que aparece una tercera articulación: la de los kinemas y los kinemorfos.

Sin embargo, en su posterior obra A theory of semiotics⁽²⁶⁾, en la que revisa La estructura ausente, ha eliminado el capítulo dedicado a la "doble articulación", lo que hace suponer que ha cambiado su postura con respecto a este tema.

19.4.2. EL CODIGO CINEMATOGRAFICO

Eco ha estudiado en un largo y paciente proceso de investigación el concepto de código. En un capítulo de una de sus últimas obras, Semiótica y filosofía del lenguaje, resume los resultados sobre este tema con gran rigor científico, y señala que la noción de código implica en todos los casos una convención, un acuerdo social, de una parte, y un mecanismo regido por determinadas reglas, por otra. Años antes, en un número de la revista Versus, nos ofrece la siguiente definición de código:

"Se entiende por Código una convención que establece la modalidad de correlación entre los elementos presentes de un sistema o más sistemas, asumidos como plano de la expresión, y los elementos ausentes de otro sistema (o de más sistemas ulteriormente correlados al primero), asumidos como plano del contenido, estableciendo incluso las reglas de combinación entre los elementos del sistema expresivo de modo que estén en disposición de corresponder a las combinaciones que se quieren expresar en el plano del contenido. Se requiere por otra parte que los elementos correlados (y el sistema en el cual se inscriben) sean mutuamente independientes en línea de los principios utilizables por otras correlaciones y que los elementos del contenido sean posteriormente expresables incluso en forma más analítica por medio de otras expresiones que llamamos interpretantes de la primera" (27). Perdónese la larga cita(28) por su rigor y precisión sobre un concepto de tanta importancia.

Al tratar sobre los códigos visuales, Eco ataca el problema en el ensayo que estamos comentando, enfrentándose a las tesis tradicionales de Peirce y Morris para llegar a la conclusión de que "el problema de la semiología de las comunicaciones visuales es saber cómo un signo, gráfico o fotográfico, que no tiene ningún elemento material en común con las cosas, puede aparecer igual a las cosas"(29). Y se responde que "la convención regula cada una de nuestras operaciones figurativas"(30). En realidad, Eco señala que ningún centímetro cuadrado de las fotografías es, por decirlo así, idéntico a la imagen que se podría obtener con un espejo y ninguno de sus tonos se corresponde con lo que llamamos realidad. Eco deduce de esto que existen códigos específicos de la representación gráfica que deben ser descubiertos e intenta desvelar el de la fotografía y el cine.

En relación con el cine, Eco distingue entre código fílmico y código cinematográfico. El segundo codifica la facultad de reproducir la realidad por medio de aparatos cinematográficos. Por otro lado, el código fílmico codifica una comunicación en el nivel de reglas determinandas de relato. Este código se apoya en el código cinematográfico como el código estilístico se apoya en el código lingüístico.

Eco llega a las conclusiones de que el cine es un universo de signos que debe incluir en una semiología del cine la cinética (semiología del gesto) y la proxémica (las relaciones que regulan las distancias entre los interlocutores). Y que el filme aparece "como un lenguaje que habla otro lenguaje preexistente, ambos en interacción con sus sistemas de convenciones"(31).

19.5. GIANFRANCO BETTETINI

Gianfranco Bettetini, profesor de Semiología del Espectáculo en la Universidad de Bolonia, lleva treinta años investigando, entre otros medios de comunicación artística, el cine y la televisión como lenguaje y como discurso. Esta larga trayectoria permite distinguir en su obra varias etapas.

En lo que se refiere al cine, puede distinguirse un primer acercamiento de carácter presemiológico, pero con sólida base lingüística, con su primera obra Il segno, dalla magia fino al cinema, 1964(32). Con este trabajo se anticipa a los primeros textos sobre semiología del cine en Francia. Después centra su atención al cine con una óptica semiológica y da la imprenta dos obras esenciales: Cinema: lingua e scrittura, 1968(33) y Produzione del senso e messa in scena, 1975(34). Esta segunda obra representa la transición entre la primera y la segunda etapa de la semiología del cine en Italia.

Con posterioridad a estas obras, Bettetini inicia una nueva vía de investigación en relación con los problemas de la enunciación y la manera en que el filme interpela y posiciona al espectador, dando como resultado dos nuevas obras: Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi, 1979(35) y La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva, 1984(36). Nos limitaremos en este trabajo a perfilar el pensamiento de Bettetini sobre las cuestiones de mayor incidencia en la semiología del cine.

19.5.1. PREMISAS PARA UNA SEMIOLOGIA FILMICA

En Cine: lengua y escritura(37), trata diversos problemas que la naciente semiología del cine había planteado. Fijaremos nuestra atención en dos fundamentales: la posibilidad de la formulación de una semiología del cine de base lingüística y el problema, que afectó a todos los semiólogos de entonces, de la doble articulación en el lenguaje del cine, del que Bettetini ofrece una solución original.

Ante los peligros de una utilización irresponsable de la lingüística aplicada al estudio del cine, Bettetini, de acuerdo con Jakobson, que fue pionero en este uso y que advirtió que había que usarla con prudencia, opina que la semiótica no puede volver la espalda a los resultados de la investigación lingüística, y señala que no obstante el peligro que puede encerrar las extrapolaciones poco fundadas, son "sin duda fascinantes, aunque arriesgadas y, sobre todo excesivamente cómodas"(38).

Bettetini analiza los diversos componentes del modelo semiológico aplicados al filme y saca sus propias conclusiones. El filme es un discurso y para Bettetini, todo discurso se manifiesta según dos dimensiones semiológicas: la paradigmática y la sintagmática.

Ahora bien, en el discurso fílmico Bettetini se encuentra con que los "términos-objeto", susceptibles de descomponerse en formas y estructuras elementales, son casi infinitas en número o rasgos, e indefinibles semánticamente, como la naturaleza que reflejan en

el filme.

Perplejo ante la hipótesis de una articulación fílmica al nivel de unidades elementales, frente a Pasolini y Eco, considera interesante el empleo del término peirceano de "figura" para designar la unidad de primera articulación de todo sistema lingüístico, pero "no nos parece -opina- que el concepto de articulación se pueda extender al nivel paradigmático del filme" (39). Sin embargo se muestra en principio de acuerdo con la teoría sintagmática de Christian Metz.

Si bien los "términos-objetos" comprendidos en la imagen fílmica no comportan significación, las unidades significativas elementales deberán buscarse a nivel de las estructuras. Esta perspectiva implica el análisis de las relaciones sémicas entre los diversos términos de los contenidos semánticos de las relaciones mismas. La estructura paradigmática puede encontrarse "en el plano de los sintagmas, de los iconemas" (40) y de aquí saldría el valor de la imagen, su coordinación hipotáctica y su remisión a un sistema semiológico.

Puesto que en toda imagen compuesta por el hombre existe siempre un proceso de esquematización, la iconicidad de un signo, aquello que lo califica como "imagen", dependerá sobre todo de las condiciones perceptivas del objeto referente.

Admite Bettetini que toda representación mimética de la realidad, a nivel figurativo, está subordinada a la aceptación de ciertos códigos perceptivos que esquematizan su imagen. De aquí que el filme sea para Bettetini "el resultado de una serie de elec

ciones y de intenciones, guiadas todas por un conjunto de modelos mentales condicionante y explícito"(41).

Bettetini llega a la conclusión de que una semiología fílmica, si bien no puede prescindir de los instrumentos técnicos de deformación y de recreación de la realidad física, y menos aún del montaje, "la figura fílmica, la porción de gesto recogida en su fijeza estática podrá constituir el último nivel de análisis de la lectura fílmica"(42). Pero Bettetini tiene el acierto de anticipar que para descifrar los problemas de la significación, el investigador tendrá que orientarse siempre hacia el plano de las grandes unidades narrativas. Este tipo de investigaciones conocerán gran esplendor en la década de los setenta, pues como él propone, "al nivel de codificaciones de fondo, al nivel de las estructuras narrativas, quizá sea posible establecer relaciones analógicas (con todo el riesgo que ello comporta) más eficaces y útiles que en el ámbito de los signos elementales"(43).

19.5.2. SOBRE LAS ARTICULACIONES EN EL CINE

Cuando Christian Metz demostró en 1964 la ausencia en el lenguaje del cine de la doble articulación, provocó un profundo choque en los teóricos del cine, como si esta ausencia fuera inaceptable y lo desvalorizara con respecto a las lenguas naturales. Esta situación movilizó a los investigadores que se pusieron a la tarea de examinar y tratar de demostrar las posibles articulaciones del lenguaje del cine. Ya hemos examinado las propuestas de Pier Paolo Pasolini y de Umberto Eco. Veamos ahora la de Bettetini.

En la primera parte del libro que estamos comentando, titulada "Los signos fílmicos", Bettetini incluye un apartado sobre "La doble articulación" (44), en el que defiende la existencia de una doble articulación en el lenguaje cinematográfico a condición de realizar una "traslación de referentes", un cambio de nivel en relación con las articulaciones de las lenguas naturales. Al nivel de la primera articulación (nivel de los monemas), correspondería una unidad que podría ser definida como "frase cinematográfica"; y al nivel de la segunda articulación (nivel de los fonemas), corresponderían una serie de unidades técnicas, aunque advierte que, en su funcionamiento, están más cerca de los monemas de la lengua que de los fonemas.

Benveniste propone los tres niveles del siguiente cuadro:

	LENGUAJE VERBAL	LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	
<u>Unidades fonéticas</u>	Fonemas (No tienen significado propio independiente)		<u>unidades técnicas</u>
<u>Unidades de significado</u>	monemas o morfemas (las "palabras") (tienen significado propio independiente)	elementos técnicos que componen la imagen (encuadre, ángulo de la toma, iluminación, etc.) (no tienen significado propio independiente)	<u>unidades técnicas compuestas</u>
<u>Unidades de relación</u>	frases (tienen sentido unitario y expresan una intención)	cinema(o iconema) (tiene significado unitario propio casi independiente y expresa una intención)	<u>unidades de significado y de relación</u>

La primera línea horizontal del cuadro establece un paralelismo entre los fonemas, que son las unidades psíquicas más pequeñas de la palabra y las más pequeñas unidades técnicas del cine; por ejemplo, una panorámica de derecha a izquierda contribuye a la formación de un plano, pero puede ser considerado como un elemento no susceptible de formar el objeto de una descomposición analítica ulterior. La segunda línea lleva las unidades técnicas complejas que resultan de la combinación de las unidades elementales precedentes: la iluminación, el encuadre, el movimiento general de un plano, etc. Estas unidades no tienen, más que las anteriores, carecen de significación autónoma. La tercera línea corresponde al nivel relacional; consta de unidades de nivel su-

perior (segmentos fílmicos compuestos de varios planos) que Bettetini llama "cinemas", "iconemas" o "frases cinematográficas", y que son las verdaderas unidades de comunicación y de expresión del lenguaje cinematográfico. Poseen una significación propia y son fragmentos del discurso del autor.

19.5.3. SOBRE LA CRISIS DE LOS MODELOS LINGÜÍSTICOS

Como dijimos antes, a finales de los años setenta se produce una crisis en la semiología, que es abocada a buscar nuevos horizontes adonde dirigir su investigación. Testimonio de esta crisis es la obra de Bettetini Producción significativa y puesta en escena, publicada en 1975, aunque manejamos la edición castellana de 1977.

En el primer capítulo del libro Bettetini afronta el problema de la crisis del concepto "signo" lo que ha provocado que la semiótica pasara de ser la ciencia de los signos a ser la ciencia de los modos designificar. La crítica del signo ha sido abordada desde muy diversos puntos de vista, como los sostenidos por el colectivo Tel Quel, por Derrida y por Metz. Se corría el riesgo de empobrecer en exceso el análisis de los filmes con su segmentación hasta los elementos más pequeños, que el cine no favorecía por su carácter continuo. Actualmente no se admite la afirmación de que la identificación de la unidad mínima es un hecho previo a cualquier investigación semiológica sobre el cine.

La crisis del concepto "signo" había cumplido el papel revelador para la semiótica de hacer aflorar las insuficiencias que habían lastrado su desarrollo. La semiótica se había construido sobre la base de las teorías saussuranas. Modelo lingüístico cuyo principal defecto fue haber excluido de su campo cualquier investigación relativa al significado. Al proponer Barthes la inversión de la propuesta de Saussure y presentar la semiótica como una parte de la lingüística, produjo el efecto de acelerar la cooptación de métodos lingüísticos al campo de los estudios semiológicos, incluso por aquellos mismos que negaban la posibilidad de la inversión barthesiana.

En los cambios de orientación que se producirán a finales de la década de los sesenta van a influir varios hechos. En primer lugar el propio agotamiento de los modelos lingüísticos. En segundo lugar, la irrupción de la ideología en las ciencias humanas, que provocará la necesidad de una opción en la cual inscribir el análisis. Hay que destacar el efecto de la Revolución de Mayo del 68, que puso en crisis los valores de la sociedad burguesa y su capacidad para diagnosticar el fin del mito de la neutralidad de la ciencia.

La semiótica va a dar el salto de ser ciencia del signo, a ser disciplina crítica de los lenguajes; de ser ciencia del análisis de los significantes, pasará a atender prioritariamente los problemas del sentido, de ser la disciplina que singulariza los modos de significar a ser la ciencia de producción de sentido. A las preguntas exigidas por un análisis de la lengua (¿Cuales son las re-

glas de constitución de los enunciados? y ¿qué reglas permitirían la constitución de enunciados semejantes al analizado?) se les añade la pregunta sobre la descripción de los "acontecimientos del discurso", en razón de que se ha manifestado aquél enunciado y no otro.

La irrupción de esta nueva perspectiva afectará a la investigación cinematográfica, cuyo objetivo, más allá del establecimiento del conjunto de reglas que organizan la significación, buscarán los "modos de aparición de un enunciado fílmico, ya sea el film entero o un fragmento o un conjunto homogéneo de filmes"(45).

A la vez no deberá reducirse al cine como objeto exclusivo de su atención, sino ampliarse a los discursos próximos y a las reglas establecidas con ellos. Su objetivo principal dejará de ser el hecho cinematográfico "como lenguaje específico" en la concepción de Metz, para abrirse al hecho cinematográfico tal como lo concebía Gilbert Cohen-Séat, como complejo de manifestaciones económicas y sociales, al mismo tiempo que verificará un renovado interés por la historia del cine en cuanto conjunto de textos.

19.5.4. PROGRAMA DE ANALISIS E INVESTIGACION

Superado el horizonte que imponía la primera semiótica del cine, Bettetini enuncia un nuevo programa de investigación, en tres fases distintas y complementarias que, resumidas, son:

a) Formalización semiótica de los textos: singularización,

análisis y descripción de los sistemas que operan en ellos de los códigos que los estructuran. Esta primera fase corresponde a lo que ha sido el conjunto de nuestra exposición anterior, es decir, la elaboración de la semiótica tradicional.

b) Formalización semiótica de los sistemas productivos en el ámbito del instrumento de comunicación del que es manifestación el texto analizado. El objeto de esta fase es analizar el filme en relación con los sistemas (políticos, culturales, económicos) que constituyen el hecho cinematográfico, a fin de poner de relieve el funcionamiento de los sistemas de signos que operan en el texto. La noción de escritura, articulada por Derrida, investigada por el grupo Tel Quel (del que formaban parte Julia Kristeva, Philippe Sollers, J.L. Houdebine, Jean Thibadeau, entre otros) y aplicada al cine por las revistas Cinetique y Cahiers du Cinéma, y la noción de discurso son los dos ejes alrededor de los cuales se articularía el trabajo en esta fase.

c) Recuperación semiótica de la intertextualidad del objeto de análisis considerado en tanto que nudo de un retículo: singularización, análisis y descripción de su diferenciación con respecto al contexto de los análisis culturales concomitantes en la manifestación.

19.5.5. LA NOCION DE "PUESTA EN ESCENA"

En la segunda parte de su libro, Bettetini elabora la noción de puesta en escena, noción que le permite abordar la producción de sentido en el marco de una intertextualidad, y define así los puntos de coincidencia entre cine, radio y televisión -en tanto que sistemas productores y sentido-y considerándolos de forma conjunta.

Al tratar la "semiótica del gesto" (46), Bettetini pone en evidencia la utilidad de la cinésica, principalmente la cinésica social, para el conocimiento de los códigos que organizan el juego del actor, de tanto interés para la semiótica. En el capítulo anterior vimos cómo Umberto Eco afirmaba la existencia de una semiótica del lenguaje de la acción, a la que llamaba "kinésica", y cuyo objetivo era la codificación de los gestos humanos como unidades de significación organizables en sistemas. Esta ciencia encuentra ahora un inestimable auxiliar en el cine como técnica de reproducción de la imagen, por los códigos que organizan esta reproducción y por la capacidad de manipulación del material fílmico.

En la investigación sobre este tema, Bettetini ha desarrollado un completo estudio, desde su noción de puesta en escena, que engloba a la vez la producción de sentido en el cine, en el teatro y en la televisión.

Con respecto al empleo del gesto en la escena, Bettetini distingue cuatro usos (47):

- 1) El gesto escénico como símbolo analógico.
- 2) El gesto escénico como trasposición de gestos muy socializados y muy formalizados (ceremonial ritual).
- 3) El gesto escénico como transformación y evolución arbitrarias de la realidad.
- 4) El gesto escénico como instrumento significativo autónomo resultado de una inclusión del actor en un nuevo contexto cultural.

Aunque el cine utiliza prioritariamente la primera clase de gestos, nada impide su apertura hacia las otras, apertura que se está produciendo en el proceso de renovación estructural que se está experimentando.

En el ámbito concreto del cine, el trabajo a realizar consiste en analizar la transformación que sufre la gestualidad en su transposición al mundo del cine. Este estudio es necesario hacerlo sobre un eje diacrónico, puesto que los códigos de la gestualidad en el cine han evolucionado a lo largo de su historia.

Sobre este tema han aportado sus estudios Umberto Eco (que niega la posibilidad de la mera trasposición analógica) y Christian Metz (que postula la necesidad de delimitar una unidad lingüística en cada gesto para superar la limitación expresiva del medio). Bettetini ha aportado su estudio sobre la influencia que tuvieron las técnicas de interpretación teatral sobre el cine mudo y su obsolescencia en función de las exigencias expresivas y transformaciones de la imagen, al generalizarse el empleo del primer plano y la llegada del cine sonoro.

19.6. EMILIO GARRONI

Catedrático de Estética del Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Roma, Emilio Garroni ha publicado trabajos sobre Filosofía, Historia del Arte, mass-media, Estética y Semiótica. Entre sus obras sobre semiología fílmica se encuentran su ponencia presentada en el Festival de Pesaro, de 1967: Popolarita e comunicazione nel cinema(48), Semiotica ed estetica (L'eterogenità del linguaggio e il linguaggio cinematografico), 1968(49) y Progetto di semiotica, 1972(50), obra en la que reelabora profundamente el libro anterior y reúne el resultado de seis años de trabajo de anteriores publicaciones.

El trabajo de Garroni puede ser considerado como el punto culminante de la elaboración teórica de la semiótica del cine italiana de la primera generación y -con la obra de Christian Metz Lenguaje y cine- el momento posiblemente final de la investigación sobre la semio-lingüística del cine que había iniciado Christian Metz con su artículo "El cine: ¿lengua o lenguaje?", en 1964.

Puesto que su última obra, Proyecto de semiótica, recoge la totalidad de sus investigaciones, nos referiremos únicamente a ella. Se trata de una obra de gran solidez teórica que, además de proponer una semiología más libre del modelo lingüístico, trata de fijar el estatuto semiológico de los llamados lenguajes no verbales.

En el campo concreto del cine vuelve a tratar, desde una nueva perspectiva y bajo la tutela de Rudolf Arnheim, Eisenstein y Louis Hjelmslev, temas tradicionales como el de la especificidad

cinematográfica, y temas esenciales de la primera semiología como la distinción entre lenguaje y código, la doble articulación, el signo y la imagen, la paradigmática y la sintagmática del filme, la denotación y la connotación, etc.

Su teoría más original e importante para el estudio del arte, es la que se refiere a la heterogeneidad del lenguaje y el lenguaje cinematográfico, que trata en la última parte de su libro. Para su exposición vamos a guiarnos el penetrante análisis que hace de ella Roger Odin(51).

Hay que señalar que el estudio de los códigos que aparecen en los filmes se ha ido configurando poco a poco, considerada como una de las nociones fundamentales de la semiología del cine en su primera etapa. Su importancia no se limitó al tema específico de los filmes, sino que se proyectó a otros aspectos del análisis filmosemiológico, aportando en numerosas ocasiones la clave para iluminar rigurosamente viejos problemas de la teoría cinematográfica y nuevas campos de la actividad analítica a las cuales se ignoraba como acceder con seguridad, para avanzar en un análisis pertinente y riguroso.

En su Lenguaje y cine, Metz se apoyó en las hipótesis de Garroni, formulada en el capítulo "La heterogeneidad del lenguaje y el lenguaje cinematográfico", que ya se incluía en su libro de 1968, Semiótica y estética, en el que Garroni define el objeto estético en general como "un objeto semiótico típicamente heterogéneo", entendido como semiótico en cuanto que es analizable en sus elementos constitutivos en relación a uno o más modelos sistemáticos,

y heterogéneo en cuanto que es analizable sólo en relación a una multiplicidad de modelos homogéneos y tras ellos, heterogéneos.

19.6.1. HETEROGENEIDAD Y PLURICODICIDAD DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Uno de los tópicos de la vulgarización lingüística y semiológica es la idea de que un lenguaje es un código. Como es natural, el cine ha pasado también por esta asimilación y no es raro encontrarse con la expresión de que existe "un código cinematográfico", o que "el lenguaje cinematográfico es un código". La explicación del origen de este equívoco es doble. Una primera explicación tiene su origen en el convencimiento de que existe una "esencia" del cine, idea muy repetida.

Emilio Garroni aborda este problema en el capítulo antes reseñado incluido en sus dos últimas obras. Garroni explica que el hecho de que el cine naciera como mudo llevó a definirlo como "el lenguaje de las imágenes en movimiento"; en seguida se pasó después a la reivindicación estética de esta especificidad material. Rudolf Arnheim consideraba que el carácter artístico del cine iba unido a su "naturaleza" estrictamente visual, es decir, a sus carencias: al hecho de una reproducción incompleta (plana, blanco y negro, sin sonido) de la realidad.

El argumento para defender la idea de que el cine es un arte se basa en que el lenguaje cinematográfico, en cuanto que lenguaje de imágenes animadas, es un todo coherente y homogéneo; y esta

homogeneidad se quiere defender. Poco a poco se impone la convicción de que existe un código del cine que asegura la homogeneidad del lenguaje cinematográfico como arte.

Considera Garroni que esta defensa de un código cinematográfico se apoya en un doble error: la aplicación de una concepción estética a una descripción de pretensión "sistemática" (la existencia de un código cinematográfico se defiende desde el principio como una exigencia del arte, y sobre esta exigencia se basa el querer declarar que el lenguaje cinematográfico es un código); el segundo error consiste en la confusión de código (instancia lingüística) y de sistema textual (instancia fílmica).

Es cierto que las nociones de códigos y de sistemas textuales tienen algo en común: la posesión de construcciones sistemáticas, pero también es cierto que los procesos de estructuración no funcionan ni al mismo nivel ni sobre los mismos objetos, pues un código es un sistema que funciona transversalmente en todos los filmes y sólo afecta a un nivel significante, como por ejemplo, las variaciones de escala (hay que elegir entre un gran plano, un plano americano, un plano medio, un plano de conjunto, etc.) que intervienen en todos los filmes. Por tanto, Garroni postula que el estudio del lenguaje cinematográfico es el estudio de todos los códigos que intervienen en este lenguaje.

Por su parte, un sistema textual es un sistema de estructuración que afecta a un filme o a un grupo de filmes, pero su nivel de intervención es el conjunto de material significante, del filme o del conjunto de filmes considerados, lo que afecta a la la

bor de todos los códigos. Conjunto que el sistema textual articula en una construcción homogénea y coherente que se llama "sistema singular". El trabajo del análisis textual consiste, precisamente, en la construcción de sistemas singulares.

El error de Arnheim y los que le siguen consiste en considerar que la homogeneidad es un criterio de valor artístico y aceptar, por tanto, la idea de que un filme es más artístico que su sistema textual, pero esto no implica que el lenguaje cinematográfico posea un código homogéneo. Y en "El nuevo Laocoonte", último capítulo de El cine como arte, Arnheim reconoce que el arte puede convertir lo heterogéneo en homogéneo, al referirse al cine sonoro. Este es heterogéneo pero puede pasar a homogéneo, y por tanto adquirir la condición de arte, a condición de que desarrolle un nivel superior de estructuración que asegure la homogeneidad del conjunto autónomo con relación a otros lenguajes.

De este análisis Odin deduce dos principios de pertinencia en el lenguaje del cine:

"Principio I: il ne faut pas confondre approche systématique et approche esthétique (normative); on ne peut jamais inférer de l'une à l'autre.

Principio II: il ne faut pas confondre "code" et "système textuel". L'étude des "systèmes textuels" correspond à l'analyse textuelle, celle des "codes" à l'analyse du langage cinématographique"(52).

La segunda explicación se produce una vez asimilada la identificación código-lenguaje, lo que provoca dos nuevas identificaciones: la noción de lengua a la de código y la de lenguaje a la de lengua, lo que se repitió con frecuencia en obras de divulgación. Esto es lo que le ocurrió a Pier Paolo Pasolini quien defendía que al ser el cine una lengua, era también un código, y que el código del cine en tanto que lengua, es el código de la realidad.

Garroni postula que un lenguaje carece de una entidad homogénea y que es irreductible a un solo código. Para Garroni todo lenguaje está constituido por una combinación de códigos más o menos compleja, pero siempre una combinación de varios códigos.

La tesis central de Garroni consiste en la afirmación de que sólo la heterogeneidad códica puede hacer comprender correctamente el lenguaje cinematográfico, y también todo lenguaje. Sobre este asunto se produjo una polémica entre Garroni y Metz que éste atribuye a un malentendido⁽⁵³⁾, puesto que defiende la misma tesis que Garroni.

Roger Odin, que aprovecha el análisis de esta teoría para los principios de pertinencia del lenguaje cinematográfico, enuncia el tercer principio del análisis de los lenguajes en términos de códigos de esta manera:

Principio III: tout langage doit etre décrit comme une combinatoire de codes,⁽⁵⁴⁾

Otro punto de acuerdo entre Metz y Garroni está en que consideran que el estudio de un lenguaje no consiste en desvelar las unidades y estructuras preexistentes, sino en construir las unida

des y las estructuras que tengan un valor explicativo. De lo cual Odin deduce el cuarto principio de pertinencia:

Principio IV: les codes ne préexistent pas à l'analyse; ce sont des unités "construites" non unités "constatés" (55).

Sobre esta cuestión, es interesante la polémica creada entre Metz y Garroni al no coincidir su concepción de como deben construirse los códigos cinematográficos. (56). A Garroni le preocupa descubrir las interrelaciones entre los lenguajes; mientras que a Metzle interesa sobre todo el problema de la especificidad del lenguaje cinematográfico y el descubrimiento de los códigos específicos del cine. La oposición entre Metz y Garroni consiste, por tanto, en que los problemas que intentan resolver son distintos.

Esta polémica pone en evidencia que la relación que existe entre el modo de construcción códica adoptado y el tipo de análisis que se puede realizar deben tener en cuenta las exigencias impuestas por esta construcción. De esta realidad metodológica deduce Odin el quinto y último principio de pertinencia:

Principio V: la construction des codes doit etre adaptée à l'axe de pertinence de la recherche. (57).

19.7. LA SEGUNDA GENERACION: BETTETINI, CASETTI, DAGRADA

Desde finales de los años setenta predomina en la semiología del cine en Italia una tendencia dominante marcada por su interés por el filme en tanto que texto, entendido como conjunto discursivo coherente y acabado a través del cual se realizan las estrategias de la comunicación. La obra de Metz Lenguaje y cine sirvió de enlace entre la primera y la segunda semiología del cine. Allí presentados problemas fundamentales y complementarios: la necesidad de definir la actual semiología del cine a través del principio de pertinencia y la voluntad de tratar los filmes como textos, como unidades de discurso.

En Italia el precedente directo está en Umberto Eco que anticipa el problema en su obra Lector in fabula, 1979(58) cuando afirma que el lector o el espectador no es ajeno al texto o a la película, sino que está dentro.

Aún a riesgo de que esta tendencia corre el peligro de reducir al espectador a un simple actor con un papel preestablecido por el texto, se practica una pragmática que investiga las relaciones entre texto y contexto, el funcionamiento del principio del filme, la función textual de la cámara subjetiva, etc. Entre los investigadores italianos ocupados en este tema destacan Gianfranco Bettetini y Francesco Casetti, como anunciamos al principio del capítulo.

Bettetini ha expuesto sus investigaciones en dos obras: Tempo del senso(59) y La conversazione audiovisiva(60). Bettetini con

sidera al filme como un proyecto de gozo, casi un proyecto de conversación, cuya "macroestructura" domina las "microestructuras componenciales", que le subordinan sus funciones y la actividad productora de sentido. Además la aventura comunicativa se ve enriquecida por el papel fundamental del "contexto" que interactiva con el filme.

En el prólogo a la edición española de La conversación audio-visual, Jesús Gonzalez Requena clarifica la situación y los motivos que generan esta nueva tendencia investigadora: "el estudio de los códigos...resultaba sin embargo insuficiente para explicar el funcionamiento mismo de los objetos semióticos que sustentaban tales procesos comunicativos, es decir, los discursos"(61). Los dos motivos fundamentales y entrelazados son: "En primer lugar por que el discurso, a la vez que se define como una serie de elección -y de exclusiones- sobre el cuerpo estructurado del (de los) código(s), se manifiesta, a su vez, como un cuerpo estructurado, dotado de una estructura autónoma con respecto a la del (de los) Código(s) que lo sustentan. Y, en segundo lugar..., porque entre una y otra estructura, como efecto de ese proceso de elecciones y exclusiones que generan el discurso, se dibuja el lugar...del sujeto"(62).

Bettetini indaga en su obra en la inscripción del sujeto en el ámbito del lenguaje, para analizar después el proceso de la enunciación en los discursos audiovisuales, diferencia los diversos tipos de sujetos (sujeto de la enunciación y sujeto enunciador -modelo) y desarrolla un análisis del desenvolvimiento pragmá

tico del discurso audiovisual "a modo de una conversación potencial (prefigurada entre el sujeto enunciadador y el enunciatario) que habrá de realizarse empíricamente en función del grado de competencia descodificadora del espectador empírico y, consiguientemente, del tipo de enunciadador modelo por él construido en esta task"(63).

Al superar la concepción cerrada y, en cierta manera estática, del texto fílmico, Bettetini se interroga por sus modalidades de funcionamiento, estudia las articulaciones dinámicas con el exterior y otorga una importancia determinante al momento de la escucha. El filme, opina Bettetini, podría decirse que está construido para que el receptor se vuelque sobre sí mismo según la manera prevista por el proyecto comunicativo sobre los signos del texto, y en un cierto sentido "converse" con el texto.

Coincide Francesco Casetti es estos planteamientos con Bettetini en su obra Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore(64) cuando defiende la idea de que el espectador cinematográfico se constituye en espectador gracias a las estrategias activadas por el filme. Por este motivo, postula Casetti que todo análisis del espectador no puede comenzar más que a partir del momento en que el filme toma literariamente consistencia. El objeto de este libro de Casetti, desde una óptica semiológica, es estudiar las modalidades de constitución y de gestión del espectador por el filme. Después de un capítulo introductorio donde repasa la significación de la figura del espectador para la tradicional teoría y

crítica cinematográfica y reconstruye la cuestión de forma general, centra su objetivo en función de tres grandes metáforas: "la idea de que el filme señale de alguna manera la presencia de la persona a la que se dirige, la idea de que le asigne un lugar preciso y la idea de que le haga recorrer un trayecto" (El film y su espectador(65)).

Este proyecto exige dar respuesta a las siguientes preguntas: "¿De qué manera el film se interesa por su espectador? ¿Cómo anticipa los rasgos y el perfil del mismo? ¿En qué confiesa que lo necesita? ¿Y hasta qué punto asume su guía?"(66). A lo largo de cinco capítulos responde a ellas y construye su teoría sobre la enunciación en el filme.

La enunciación, desde el punto de vista cinematográfico, consiste en apropiarse y apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para la gestación de un filme y, a través de ellas, el sujeto de la enunciación maneja diversas posibilidades de manifestarse, conduciendo al espectador por diversos caminos, de tal forma que el sujeto de la enunciación no abandona jamás el filme.

Cuando el sujeto de la enunciación manifiesta su presencia se produce una "enunciación enunciada", en el que las coordenadas enunciativas que sitúan el filme, no sólo se inscriben en él sino que se convierten además en signos explícitos.

Distingue Casetti diversos niveles de figurativación de las marcas enunciativas como las huellas que recuerdan la presencia de un presupuesto, en la que el enunciado remite a la enunciación sólo por el hecho de existir; las que actúan por medio de la meto

nimia, las que trabajan en el plano de la composición y el ritmo, las huellas simbólicas y las que se alinean junto a los elementos de ficción.

La presencia del sujeto en el discurso y su posición con respecto al enunciatario se presenta en distintas modelaciones de la disposición del espacio. Así el espectador adquiere una posición de simple testigo y el espacio se modela como un espacio anónimo en los encuadres frontales de cámara objetiva, a través de la cámara objetiva irreal el enunciador y enunciatario manifiestan su complicidad y se solidarizan con la presencia omnipotente de la cámara. Cuando se produce interpelación, el enunciador y el enunciatario se colocan en el enunciado, y el espectador se sitúa aparte. En este caso el espacio se caracteriza por su reversibilidad. Por último a través de la cámara subjetiva, el enunciado se convierte en personaje, cuyo plano subjetivo remite a un espacio vivido desde el interior. Casetti analiza estos cuatro modos de componer el discurso fílmico y de sus interrelaciones establece tres dimensiones del punto de vista: el ver, el creer y el saber. Esta metodología le permite a Casetti afirmar cómo organiza un filme sus procedimientos emisores y receptores.

Incluye también esta obra un estudio de las posiciones de las figuras del narrador, del narratario, del enunciador y del enunciatario y lo aplica a casos prácticos. Refleja su interés por el proceso de aspectualización y modalización y ofrece un conjunto de análisis de fragmentos de filmes utilizándolos para poner en práctica sus teorías.

Años antes, en su artículo "Les yeux dans les yeux", 1983(67) Casetti afirmaba que el filme dispone de un cierto número de configuraciones deícticas y proponía un sistema basado en una serie de puntos que consideraba como configuraciones enunciativas fundamentales del cine o, como él dice, las "coordenadas" de la enunciación fílmica, de acuerdo con estos cuatro puntos:

1. Vues dites objectives ("nobody's shots" dans la tradition anglosaxone); formule: MOI (énonciateur) et TOI (énonciataire), nous LE (énoncé, personnage, film) regardons.

2. "Interpellations" (=regards-caméra et diverses): MOI et LUI, nous TE regardons, toi qui es destiné ensuite à regarder.

3) Vues dites subjectives: TOI et LUI voyez ce que JE vous montre.

4) "Vues objectives irréelles" (=angles rares d'auteur, impossibles à rapporter à un personnage, et autres constructions du même genre): "Comme si TU étais MOI".(68).

Francesco Casetti ha publicado recientemente, en colaboración con Federico di Chio, una obra magnífica de introducción general al análisis del filme: Analisi del film, 1990(69), con una perspectiva didáctica.

Elena Dagrada, de la Universidad de Bolonia, ha aportado estudios rigurosos y sólidos sobre la enunciación, y en particular, sobre la cámara subjetiva. Ha estudiado este empleo en Pier Paolo Pasolini en su ensayo Sulla soggettiva libera inderetta, 1985(70); el empleo de la cámara subjetiva como vehículo de una especie de

subjetividad invertida en "The Diegetic Look. Pragmatics of the Point-of View Shot", 1986(71); y ha realizado un esclarecedor estudio sobre el empleo de la cámara subjetiva en Lady in the Lake, 1988(72). En este último analiza y aclara las razones del fracaso del empleo de la cámara subjetiva en este filme y las justifica por un equívoco de fondo al "creer que la cámara subjetiva es necesariamente un procedimiento apto para traducir visualmente la dimensión interior y subjetiva de la experiencia del personaje" (73). Se trata de un equivocado proyecto de transcodificación. Elena Dagrada explica finalmente el mecanismo semiótico que regula el funcionamiento textual de la cámara subjetiva, a la que considera una mirada del lenguaje cinematográfico, que está en lugar de la representación de lo que ve el personaje en relación a una regla que comparte el espectador y que "establece únicamente (y ciertamente no es poco) que, en el plano del significante, en una organización panorámica dado de algunos encuadres colocados en sucesión, corresponda en el plano del significado, a la representa-ción de la mirada de un personaje"(74).

NOTAS DEL CAPITULO 19

- (1). En Italia ha triunfado el empleo del término "semiótica" frente al de "semiología". Umberto ECO lo explica, en cuanto a él, por simple aceptación de lo decidido en enero de 1969 por la I.A. S.S., en La estructura ausente, Barcelona, Lumen, 1975, p. 13, en notas pie de página.
- (2). "Semiótica", en Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975), Roma, Bulzoni, 1977.
- (3). "La semiótica en Italia desde 1976 a 1986", en rev. Discurso, nº 5, Sevilla, 1990, pp. 127-136.
- (4). Augusto SAINATI: "Voyage en Italia", en 25 ans de sémiologie, Cinémaction, nº 58, enero, 1991, pp. 42-45.
- (5). G. BETTETINI: Produzione del senso e massa in scena, Milán, Bompiani, 1975. Versión castellana: Producción significativa y puesta en escena, Barcelona, G. Gili, 1977.
- (6). Manuel PEREZ ESTREMER: "Prólogo" a DELLA VOLPE Y OTROS: Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza, 1971, pp. 7-39.
- (7). M. PEREZ ESTREMER: Opus cit. p. 22.
- (8). *Ibid.* p. 24.
- (9). Pier Paolo PASOLINI: "Cine de poesía", en P.P. PASOLINI y E. ROHMER: Cine de poesía contra cine de prosa, Barcelona, Anagrama, 1970, pp. 5-41. El texto de PASOLINI fue publicado con anterioridad en la revista Nuestro Cine, nº 46,, Madrid, 1965, con el título de "Crítica y cine nuevo".
- (10). Publicado originalmente por Nuovi Argumenti, Roma, 1966. Manejamos la edición incluida en VV.AA.: Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón, 1969, pp. 11-51.
- (11). Publicada originalmente en Roma, por Fratelli Cafier, Editori, 1967. Manejamos la edición indicada en la nota anterior.
- (12). P.P. PASOLINI: Opus cit. p. 23.
- (13). Adriano APRA: "Premisa" a Cine de prosa contra cine de poesía, opus cit. p. 5.
- (14). Entrevista con Eric ROHMER: en Cine de poesía contra cine de prosa, opus cit. pp. 42-90.
- (15). Incluido en Ensayos..., opus cit. pp. 302-308 y 313-319.
- (16). Incluido en Ideología y lenguaje cinematográfico, opus cit. pp. 69-89.

- (17). Carlos RODRIGUEZ SANZ: "Segunda Mostra Internacional de cinenuevo", en Nuestro cine, nº 54, 1966, p. 44.
- (18). M. PEREZ ESTREMER: Opuscit. pp. 12-13.
- (19). Milán, Garzanti, 1972.
- (20). Hay dos ediciones en castellano: VV.AA.: Ideología y lenguaje cinematográfico, opus cit. pp. 137-169, y DELLA VOLPE Y OTROS: Problemas del nuevo cine, opus cit. pp. 77-108.
- (21). Milán, Bompiani. Versión castellana: La estructura ausente, Barcelona, Lumen, 1972.
- (22). Communications, nº 15, París, Seuil, 1970. Versión castellana: "Semiología de los mensajes visuales", en Análisis de las imágenes, Buenos Aires, E.T.C., 1972, pp. 23-80.
- (23). U. ECO: Opus cit. pp. 51-52.
- (24). El término figura en ECO no significa lo que para Peirce, quien lo entiende como elemento de la segunda articulación con valor diferencial pero sin significado.
- (25). Para ECO la noción sema designa unidades de significado de grandes dimensiones que corresponden a varias palabras; por lo tanto no coincide con el sentido que le da Greimas (=pequeñas unidades de sentido componentes de palabras).
- (26). Milán, Bompiani, 1976. Versión castellana: Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977.
- (27). Códice, Versus, Quaderni di studi semiotici, nº 14, agosto, Milán, Bompiani, pp. 1-38.
- (28). Citado por J.M. LOZANO MANEIRO: Aplicación del análisis estructural a la estética de la imagen: semiótica del cine, Memoria de Licenciatura de la Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 1977-78, pp. 84-85.
- (29). U. ECO: Opus cit. p. 27.
- (30). Ibid. p. 33.
- (31). Ibid. p. 70.
- (32). Gianfranco BETTETINI: Il segno, dalla magia fino al Cinema, Milán, Edizioni, 17, 1964.
- (33). G. Bettetini: Cinema: lingua e scrittura, Milán, Bompiani, 1968. Versión castellana: Cine: lengua y escritura, México, F.C.E., 1975.

(34). G. BETTETINI: Produzione del senso e messa in scena, Milán, Bompiani, 1975. Versión castellana: Producción signficante y puesta es escena, Barcelona, G. Gili, 1977.

(35). G. BETTETINI: Tempo del senso. La logica temporale del testi audiovisivi, Milán, Bompiani, 1979. Versión castellana: Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los test audiovisuales, México, F.C.E. 1984.

(36). G. BETTETINI: La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva, Milán, Grupo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzagno, Etas S.p.A., 1984. Versión castellana: La conversación audiovisual, Madrid, Cátedra, 1986.

(37). G. BETTETINI: Cine: lengua y escritura, opus cit.

(38). Opus cit. p. 299.

(39). Ibid. pp. 100-101.

(40). Ibid. p. 102.

(41). Ibid. p. 114.

(42). Ibid. p. 118.

(43). Ibid. pp. 121-122.

(44). Ibid. pp. 68-79.

(45). G. BETTETINI: Producción signficante y puesta en escena, opus cit. p. 48.

(46). Ibid. p. 101.

(47). Ibid. p. 103.

(48). Publicada en Filmocrítica ilustrada, nº 175, marzo, 1967, pp. 79-100. Publicada en castellano con el título de "Contenido y significado de la obra cinematográfica", en DELLA VOLPE Y OTROS: Problemas del nuevo cine, opus cit.

(49). Bari, Laterza, 1968. Existe traducción del capítulo "La heterogeneidad del objeto artístico y los problemas de la crítica del arte", en VV.AA.: Lingüística formal y crítica literaria, Madrid, Alberto Corazón, 1970.

(50). Bari, Laterza, 1972. Versión castellana: Proyecto de semiótica, Barcelona, G. Gili, 1975.

(51). En Cinéma et production de sens, opus cit. pp. 144-150.

(52). Opus cit. p. 146.

(53). Véase C. metz: Lenguaje y cine, opus cit. p. 233. METZ reconoció el influjo de GARRONI en el primer párrafo de su artículo "Spécificité des codes et spécificité des langages", Semiotica, 1, 4, La Haya, 1969. Véase también Lenguaje y cine, p. 9, notas 4 y 5.

(54). Ibid. p. 148.

(55). Ibid.

(56). Las distintas posturas que defienden pueden verse en el capítulo X, de Lenguaje y cine, de METZ, y en la tercera parte de Proyecto de semiótica, de Garroni.

(57). Opus. cit. p. 150.

(58). Umberto ECO: Lector in fabula, Milán, Bompiani, 1979. Versión castellana: Lector en fábula (La cooperación interpretativa en el texto narrativo), Barcelona, Lumen, 1981.

(59). G. BETTETINI: Tiempo de la expresión cinematográfica, opus cit.

(60). G. BETTETINI: La conversación audiovisual, opus cit.

(61). Jesús GONZALEZ REQUENA: "Prólogo" a La conversación audiovisual, opus cit., p. 9.

(62). Ibid.

(63). Ibid. p. 10..

(64). Frances CASETTI: Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore, Milán, Bompiani, 1986. Versión castellana: El film y su espectador, Madrid, Cátedra, 1989.

(65). Opuscit. p. 14.

(66). Ibid. p. 13.

(67). Francesco CASETTI: "Les yeux dans les yeux", en Enonciation et Cinéma, Communications, nº 38, París, E.H.E. y Seuil, 1983, pp. 78-97.

(68). Vitado por C. METZ: L'énontiation impersonnelle, ou le site du film, opus cit. p. 24.

(69). Francesco CASETTI y Federico DI CHIO: Análisis del film, Milán, Bompiani, 1990.

(70). En Cinema e Cinema, Milán-Venecia, nº 43.

(71). En Cinema et Narration, I, rev. Iris, nº 7, pp. 111-124.

(72). En rev. Discurso, nº 2, 1988, pp. 34-48 (Texto presentado en un curso sobre transcodificación, en San Roque (Cádiz), en junio de 1987).

(73). Opus cit. p. 37.

(74). Ibid. p. 44.

20. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN LA ANTIGUA U.R.S.S.

20.1. ANTECEDENTES Y PERIODOS

Si algún país de Europa se encontraba en condiciones inmejorables para desarrollar una semiología del cine, era la Unión Soviética, puesto que era el único que contaba con el extraordinario precedente de haberlo tratado en las décadas de los años veinte y treinta, a partir de la teoría saussureana del signo. En este tema, la U.R.S.S. se lleva la gloria de haber sido la precursora en el tratamiento presemiológico del cine, especialmente en la investigación sobre la especificidad cinematográfica.

Todos los estudiosos (F. Albéra, J. Dudley Andrew, Jorge Lozano, Jorge Urrutia, etc.) se muestran de acuerdo en considerar dos etapas en el desarrollo de la semiología del cine en la Unión Soviética: una primera etapa que corresponde a la época de los formalistas rusos, y una segunda etapa que se inicia con la década de los setenta, en la que François Albéra distingue dos importantes frentes: la "Escuela de Tartu" con Jurij M. Lotman a la cabeza y el "Gabinete Eisenstein" que animaba Naoum Kleiman⁽¹⁾. Entre ambas etapas, un vacío de casi cuarenta años.

Jorge Lozano nos recuerda que la tradición lingüística rusa precursora de la semiótica soviética contemporánea se remonta al siglo pasado, y destaca la figura de Jean Baudouin de Courtenay (1845-1929), fundador de la escuela de Kazán, "que anticipa muchas de las ideas del movimiento lingüístico estructural"⁽²⁾.

20.2. LA EPOCA DEL FORMALISMO RUSO

En los años sesenta comenzaron a reeditarse textos de análisis literarios de los formalistas rusos y a darse a conocer las investigaciones que habían realizado, sus conquistas en el campo del análisis estructural, disciplina conocida en la actualidad por "Poética"(3).

El Formalismo ruso(1918-1930) se planteó la necesidad de teorizar sobre la especificidad del hecho literario pero que la hace extensiva a la especificidad de la creatividad artística del hombre. Llegaron a determinar que toda posible actividad humana se corresponde con una de las cuatro categorías de funciones: práctica, teórica, simbólica y estética. El arte, en su función estética, se compone de objetos estéticos que existen para la percepción y contemplación. A estos criterios se ajustaron los teóricos y realizadores cinematográficos de estos años y por ello fueron llamados, peyorativamente, "formalistas". A finales de los años veinte y principio de los treinta se prolongó en Praga la teoría de los formalistas según la cual el arte viola el código y así lo resalta, coincidiendo así con los teóricos del cine mudo, cuyo paralelismo teórico quedó reflejado en los estudios de Sklovski, Tinianov, Eichenbaum, Jakobson, etc.

En 1927 se publicó Poetika Kino, obra colectiva de los formalistas rusos, enteramente consagrada al cine, cuyos principales colaboradores fueron Sklovski, Eichenbaum, Kazanski y Tinianov, todos ellos miembros del OPOIAZ (Sociedad de Estudios de la Lengua

Poética) donde se formula explícitamente la hipótesis del "cine-lenguaje". La búsqueda de una "especificidad" cinematográfica que pre ocupa a estos autores, parte de la distinción entre cine y literatura, imagen y palabra. Esto es lo que permite que puedan ser considerados como presemiólogos o semiólogos pues elaboran la noción de signo cinematográfico, analizando entre otros los procedimientos transcódicos entre discurso verbal y discurso icónico. Sus teorías sobre cine encuentran difusión en revistas populares como Sovietski Ekran, pagada por Eichenbaum y donde Sklovski publica regularmente hasta 1928, y con la celebración de debates entre cineastas de vanguardia cuyas conquistas teóricas se formalizan con frecuencia en principios creativos.

Sin embargo, algunos semiólogos del cine franceses no están de acuerdo en considerar protosemiológicas o semiológicas las contribuciones de los formalistas rusos. Christine Revuz, en su artículo "La théorie du cinéma chez les formalistes russes" opina que las reflexiones de los formalistas rusos están más en la línea de un "discours idéologique de la critique d'art" que "d'un travail postsaussurien développant une conception déjà linguistique de la langue"(4). y Roger Odin manifiesta que "leur visée est plus "poétique"...ou "stylistique"...que linguistique"(5).

20.3. TINIANOV, EICHENBAUM, SKLOVSKI, JAKOBSON

Antes de su colaboración en Poetika Kino, Yuri Tinianov, que trabajaba con el FEKS (Fábrica del actor excéntrico)(⁶), publicó su primer artículo sobre el cine en 1924, firmado con el pseudónimo de Ion van Wesen, habla ya de los constituyentes del filme y afirma que "le cinéma offre un discours, mais un discours rendu abstrait, décomposé en ses éléments constitutifs"(⁷).

Pero sus opiniones sobre las relaciones entre cine y lenguaje se consolidan en su artículo "Sobre los fundamentos del cine", incluido en el libro colectivo mencionado Poetika Kino(⁸), donde precisa que "en el cine, el mundo visible no viene dado en tanto que tal, sino en su correlación semántica, de otro modo el cine no sería más que una fotografía en vivo. El hombre visible, la cosa visible sólo son un elemento del cine-arte si se dan en calidad de signo semántico"(⁹). "Correlación semántica" que se produce a través de una transfiguración estilística, pues "la correlación de personajes y cosas en la imagen, la de personajes entre ellos, del todo con la parte, lo que se convenido en llamar la 'composición de la imagen', el ángulo de toma y la perspectiva en la que se toman, y por último la iluminación, tienen una importancia colosal"(¹⁰), es decir, el cine transforma la imagen del mundo visible en elemento semántico de su propio lenguaje por medio de la manipulación de los elementos formales mencionados.

Tinianov anticipa otros temas esenciales de la posterior semiología del cine como los relativos a la narratividad y la iden-

tificación pasoliniana entre cine y poesía. Con respecto al primero al tratar de las relaciones entre el montaje y la narración, afirma que "El montaje no es un empalme de planos, sino una sucesión diferenciada de los planos, por eso precisamente se pueden suceder los planos que mantienen entre sí una cierta relación. Esta relación puede deberse a la trama y también puede alcanzar un grado mucho más elevado y ser de carácter estilístico"(11). Sobre lo segundo, anuncia la concepción que después defendería Pasolini sobre el cine-lenguaje cuando dice que "por muy extraño que sea, si se establece una alegoría entre el cine y las artes verbales, la única legítima sería no la analogía entre el cine y la prosa, sino entre el cine y la poesía"(12).

Boris Eichenbaum, en su artículo "Problemas del cine estilístico" del libro citado antes, centra sus análisis en el lenguaje figurado del cine y atisba los problemas, hoy de actualidad, sobre las relaciones del filme con el espectador. Defiende la teoría del "lenguaje interior", según la cual la lectura del filme exige un trabajo simultáneo de percepción, generador del lenguaje interior que caracteriza todo pensamiento, puesto que el cine, al que considera un sistema particular de lenguaje figurado, exige al espectador, cuando este percibe un filme, un trabajo complejo para ligar los planos, es decir, la construcción de las cine-frases y de los cine-periodos. Explica la percepción cinematográfica como un proceso que va del movimiento visible a su interpretación, es decir, a la construcción del lenguaje interior.

El más prolífico e influyente de los componentes del formalismo ruso fue Victor Sklovski, cuyos primeros artículos sobre cine datan de 1919 y fue compañero de los cineastas en todos los movimientos de vanguardia en los que participaron. Sklovski, además, colaboró como escenarista en varios filmes y escribió guiones. Fue discípulo del lingüista J. Baudouin de Courtenay. Escribió ensayos, de los que nos interesa destacar La literatura y el cine (1923), libros de crítica literaria, guiones y argumentos cinematográficos, novelas, etc. (13)

Joaquín Jordá recoge los cuatro aspectos esenciales que según Jesús Tusón resume las teorías de los formalistas rusos, con enfoque lingüístico sobre el fenómeno literario y que reaparecerán en los textos que escriban sobre el cine. Estos aspectos son:

1º El lenguaje poético tiende a convertirse en un objeto válido por sí mismo;

2º la obra es una construcción;

3º el carácter poético de un texto ha de verse en relación con la norma;

4º la literatura tiende a romper el automatismo de la percepción (14).

De los ensayos de Sklovski incluidos en su libro Cine y lenguaje (15) destaca por su interés semiológico el titulado "Las leyes fundamentales del encuadre cinematográfico" (16) por las consideraciones que contiene sobre el valor monosémico o polisémico del encuadre.

Sklovski es consciente de que el cine, que se encuentra en

la fase de montaje, está elaborando su gramática con la acumulación de factores convencionales y opina que el cine opera, en general, con el mismo material semántico que la literatura, con la salvedad de que "la relación en la obra cinematográfica entre el objeto que filmar y el encuadre es por el momento constante, mientras que en una obra literaria no lo es" (17).

Al tratar el tema de las "propiedades esenciales" del cine a través del encuadre, encuentra que hay tres: la primera es la ausencia de una diversidad de relación con el objeto filmado en el encuadre; la segunda es que el encuadre indica el objeto antes antes que representarlo. Se trata de un signo; y la tercera es la profundidad de campo.

El más conocido componente del formalismo ruso es, sin duda, Roman Jakobson, fundador del Círculo Lingüístico de Moscú, al que perteneció entre 1915 a 1920, después perteneció al de Praga, enseñó en varios países de Europa y en 1949 fue nombrado profesor en la Universidad de Harvard. Falleció en Boston, en 1982. Figura fundamental de la lingüística en este siglo, su testimonio como componente del formalismo ruso es de esencial interés como exponente de las preocupaciones de aquel grupo.

La influencia actual de Jakobson se refleja en los recientes estudios teóricos sobre la enunciación y la focalización, así como en la pedagogía de la imagen. Una vez más hay que mencionar el gran acierto que tuvo Jorge Urrutia al incluir en sus Contribuciones al análisis semiológico del film el único artículo que escribió Jakobson sobre el cine con el título de "¿Decadencia del

cine? (18). En 1967 Jakobson dijo: "El cine me parece un sistema de signos especialmente importante. Yo no puedo imaginarme que un trabajo semiótico pueda no ocuparse del cine"(19). A la luz de esta afirmación cobra especial significación el artículo que escribiera treinta y tres años antes.

Jakobson plantea el tema de si la semiología de la realidad debe utilizarse para la lectura del filme. En función de esto se interroga sobre la posible contradicción entre estas dos tesis: ¿opera el filme mediante el objeto-opera el filme mediante el signo?, puesto que a su juicio, la materia de todo arte es el signo. Apoyándose en el argumento de autoridad de San Agustín que admitía ya, que junto al signo que remite a una cosa, existen cosas que pueden utilizarse con función de signo, Jakobson defiende la segunda tesis frente a la primera postulada por otros investigadores. Jakobson entiende, pues, que la realidad funciona como signo. Al comentar estas ideas de Jakobson sobre el signo cinematográfico, Jorge Urrutia señala el error que comete al atribuir a la imagen cinematográfica unos valores que corresponden a la realidad, que el mismo autor corrige cuando expone el ejemplo de la reacción de un perro ante un perro pintado o filmado. "El signo cinematográfico -apunta Urrutia- no está en la imagen, sino en la correlación semiológica de las cosas que se ven en la pantalla"(20).

Otro tema tratado por Jakobson brevemente en algunos textos es el que concierne al nivel tropológico aplicado al cine. Se trata de reconocer en el tejido fílmico las figuras retóricas codificadas por la retórica tradicional. En este sentido han sido uti

lizadas por la mayoría de los autores (Eco, Barthes, Metz, Eisens^u tein, Mitry, etc.).

Las ideas de Jakobson sobre la metáfora, la sinécdoque y la metonimia aplicadas al cine han sido agudamente analizadas por Christian Metz en su libro Psicoanálisis y cine. El ^{significante} imaginario(21). Metz se refiere a ellas al tratar sobre el primer plano, el montaje y la sobreimpresión y reseña los textos donde Jakobson trató este tema que son los siguientes: en su libro Fundamentos del lenguaje(22) hace algunas alusiones al cine que tocan los siguientes temas: el principio sinecdótico del primer plano (que ya trató en su artículo "¿Decadencia del cine?, 1933), los ^{mon} tajos metonímicos en general (tema que trata también en la entrevista mencionada antes con Apra y Faccini, 1967) y los "fundidos superpuestos" como comparaciones (= principio metafórico). En su magnífico análisis, Metz comenta los puntos de vista de Jakobson, la evolución de sus teorías y profundiza en los problemas de interpretación, revisa los errores, amplía o restringe su verificación y regula la correcta interpretación con que ^{deben} aplicarse al cine estos conceptos retóricos.

20.4. LA MODERNA SEMIOLOGIA DEL CINE EN LA ANTIGUA U.R.S.S.

Las aportaciones pre-semiológicas de los formalistas rusos fueron parcticamente olvidadas hasta los años sesenta en que vuelven a reanudarse los estudios soviéticos a la luz de la nueva semiología en la que, sin embargo, estarán latentes los escritos de

Eisenstein.

La ideología dominante en la U.R.S.S. impide que entre los años 1930 a 1970 tengan continuidad, salvo excepciones, las investigaciones iniciadas por los formalistas. Hasta la creación en 1974 del Instituto de teoría e historia del cine (hoy Instituto del cine), estos estudios se vieron sumidos bajo el control del ministerio del cine y se impidió toda especulación teórica. Camuflados bajo la etiqueta de los estudios literarios, en algunos centros institucionales no relacionados con el cine, pudo reaparecer y desarrollarse una teoría y semiología del cine.

20.4.1. JURIJ M. LOTMAN Y LA ESCUELA DE TARTU

El comienzo de los años sesenta indica el inicio de una nueva etapa en los estudios semióticos en la Unión Soviética, marcado por el "Simposium para el estudio estructural de los sistemas signícos". Es entonces cuando se inicia "la era propiamente semiótica de la escuela soviética, de la que la Escuela de Tartu constituye el máximo exponente"(23). La semiótica comienza a aplicarse a todo tipo de sistema de signos(24). Los problemas que se plantea la semiótica soviética a partir de esta década son los siguientes, según Jorge Lozano:

1. Convertir la vieja poética rusa en ciencia literaria.
2. La posibilidad de alcanzar un rigor científico viene dada por la inclusión en los tradicionales análisis literarios de métodos exactos, tales como los de la teoría de la información, la

cibernética, etc.

3. La interdisciplinaridad, que hace coexistir las diferentes corrientes semióticas, permite ver la literatura como una variedad de sistemas de signos.

4. No sólo la literatura sino cualquier variedad de semiosis posible (desde la lengua como sistema semiótico, el arte, la música, el cine -los llamados "sistemas de modelización secundarios"- y cualquier fenómeno cultural, la cartomancia, las medallas, las insignias militares, la forma de los champiñones...) es un objeto semiótico. Posición que enlaza con la de R. Barthes y su translingüística(25).

Jurij M. Lotman, procedente de Leningrado (ciudad que había abandonado después de la Segunda Guerra Mundial), es considerado el máximo exponente de la semiótica soviética contemporánea. Se ocupó del relanzamiento de esta disciplina en Tartu (Estonia) con una óptica estructuralista, acogiendo a los estudiosos soviéticos, la mayoría rusos. Allí, en lo que se ha venido llamando "Escuela de Tartu", a finales de la década de los 60, Lotman y sus colaboradores Viatcheslav Ivanov y Alexandre Jolhovski, comenzaron a interesarse por el cine.

Bajo la influencia de Jakobson, Propp, Bajtin, Mauss, Lévi-Stauss, etc., Lotman se había ocupado del texto artístico, y con el apoyo de la teoría de la información, pasó a interesarse por la "tipología de las culturas", entendida como sistema de limitaciones complementarias impuestas al comportamiento natural del hombre, aportando, entre otras ideas, una concepción nueva del sig

no, entendido como "una unidad cultural entera".

Lotman, que considera la cultura como una lengua o sistema semiótico, distingue tres tipos de lenguajes:

a) lenguajes naturales: ruso, español...

b) lenguajes artificiales: código de la carretera, lenguajes científicos, etc.

c) lenguajes secundarios: arte...(26).

Entre estos últimos lenguajes secundarios, que la Escuela de Tartu denomina "sistemas de modelización secundarios"(SMS), término acuñado por B.A. Uspenki (27), se encuentra el cine.

La teoría de que el arte es un sistema de modelización secundario la explica porque al ser la lengua natural el sistema de modelización primario, el arte y otros sistemas de signos, se sirven de la lengua natural como modelo, es decir, que a partir de ella se configuran los sistemas culturales(28).

Lotman, a pesar de su gran afición al cine, no aborda su estudio hasta sentirse seguro en un nuevo campo que conocía poco. Es entonces cuando pronuncia una serie de cursos de introducción a una semiótica del cine, que son publicados poco después con el título Semiotika kino i Problemi kinoestétiki(29). Realizó además otras intervenciones sobre este tema, generalmente en colaboración con Juriy Tsyviane.

Los trabajos de Lotman en este campo, así como los de Ivanov, están sobre todo en el campo de la enseñanza y en el movimiento que ha suscitado entre los jóvenes investigadores. Entre sus investigaciones hay que mencionar los Trabajos sobre los sistemas

de signos(30) y los Estudios tinianovianos(31), varios coloquios entre los que hay que destacar el celebrado en Diligan, cerca de Erevan, que estuvo dedicado al cine.

En 1973 publicó Lotman su Semiotika kino i problemy kinoestetiky(32), en la que, bajo los postulados de Saussure y los filmólogos, analiza importantes problemas de semiótica cinematográfica, con el objetivo de familiarizar al espectador con la idea de que existe un lenguaje cinematográfico e impulsarle a que observe y reflexiones sobre ello. Con el lema de que a veces el lenguaje (sistema semiótico) se convierte en objeto de mensaje, nos hace ver que ello afecta enteramente al lenguaje cinematográfico, y la comprensión del lenguaje del filme es el primer paso para la comprensión de la función artística e ideológica del cine.

A pesar de la humildad de su objetivo, que no intenta ser una exposición sistemática de los fundamentos del lenguaje cinematográfico, el conjunto de sus ideas son de sumo interés. Prueba de ello son los temas que analiza y que sólo enunciarnos: la sensación de realidad como verdad artística; el plano como unidad discreta equivalente a la palabra, que da lugar a una sintaxis, la cual impone un orden riguroso de lectura regido por un proyecto artístico y las leyes del lenguaje cinematográfico; analiza los elementos significantes y los niveles del lenguaje cinematográfico, la naturtaleza textual/narrativa del filme, la significación fílmica como esencia semiótica, que sólo puede expresarse con medios del lenguaje cinematográfico, el montaje como productor de sentido y de construcción sintáctica (sintagmática), la narrati-

vidad del texto fílmico y su estructura, el argumento y su estructura sintagmática, cuya triple narración (figurativa, verbal y musical) se configuran en cuatro niveles de construcción: 1º el montaje de los planos, 2º el de los sintagmas frásicos, 3º la unión de las unidades frásicas en cadenas de frases y 4º el nivel del argumento que se estructura siempre sobre el principio de la frase. Continúa con un estudio del tiempo y del espacio y la semiótica del actor. El libro concluye con un espléndido estudio del filme Blow up(1966), de Michelangelo Antonioni. Todo ello supone una exploración de los elementos esenciales de una semiótica del filme.

El otro fundamental componente de la Escuela de Tartu es V. Ivanov. Antes de desviarse hacia lo que llamó "culturología" se había ocupado, desde una perspectiva semiótica, de las teorías de Eisenstein en su trabajo Eisenstein y la lingüística estructural moderna(33) y de los signos cinematográficos en La estructura de los signos en el cine(34). Este último es un artículo breve y muy denso. Analiza en él Ivanov las funciones sintácticas y semánticas de los tropos de la retórica tradicional (metáfora, metonimia, sinécdoque) en el cine. Explica el fenómeno de la metonimia, que produce el primer plano como exposición de la parte por el todo, como un cambio de posición sintáctica que corresponde a un desplazamiento del énfasis sobre uno de los elementos de una estructura dada; pero advierte que el mismo fenómeno implica un efecto distinto en el cine policiaco, donde la metonimia o la sinécdoque enlaza con la narración produciendo un deslizamiento de significa

ción sólo dentro de los límites de un campo se objetos, y difiere de la metáfora que habitualmente une dos campos de acontecimientos, orientada después hacia una serie paralela de objetos diferentes a los primeros.

Analiza la metáfora cuando es empleada como sustitución de signos de significación diferente aunque empleados en contextos sintácticos idénticos, y cuando se produce por una sustitución de objetos, cuando los dos contextos están dados. Todo esta teoría la ilustra con ejemplos tomados de filmes de Griffit y de humor.

Ivanov diferencia el uso metonímico del metafórico en que el primero aspira a explotar exhaustivamente cada episodio en un plano, mientras que la metáfora se introduce oblicuamente por el tema.

Se ocupa después de la composición de los planos y la estructura del filme y su significado en función de la elección del punto de vista; de las construcciones por la conmutación sucesiva de puntos de vista, de la unión sintagmática de varios puntos de vista complementarios o mutuamente exclusivos, del punto de vista subjetivo a través del monólogo interior en la poesía cinematográfica en el que se transforman las categorías del tiempo, y por último, de la condensación del tiempo en filmes que entrelazan épocas distintas. Todo ello apoyado en ejemplos de filmes antiguos y modernos.

A la Escuela de Tartu perteneció también A. Joikovski (emigrado después a EE.UU.) quien estudió los procedimientos transcó-

dicos de un texto a un guión, de un guión a la puesta en escena y de esta última al filme, todo ello desde una óptica generativa y a partir de las lecciones de realización de Eisenstein, en sus obras La poética generativa de SME(35), Dell'amplificazione y Deux ex machina(36).

Por último, entre los estudiantes del VGIK (Escuela de cine de Moscú) destacan Kiril Razlogov y Jourij Tsyviane. Kiril Razlogov, que había frecuentado el seminario de Ivanov y asistido al curso de Tartu (37), realizó su tesis doctoral sobre semiología del cine tras la lectura de los textos franceses fundadores de esta disciplina. También había estudiado con Ivanov Jourij Tsyviane, que aunque natural de Riga, trabajaba en Moscú y más tarde colaboraría con Lotman en diversas publicaciones. Por la cantidad y calidad de sus trabajos, se le considera el más importante investigador sobre semiología del cine en la U.R.S.S. En su primer artículo, A propósito de la descripción metasemiótica del lenguaje del cine(38), analizó las tesis de Metz sobre la "gran sintagmática". Más Tarde, después de presentar su tesis sobre La concepción del montaje en la teoría del cine ruso antes de la Revolución, realizó trabajos sobre análisis de los filmes, bajo la óptica de la intertextualidad, sobre el cine primitivo y zarista, en los que examinó las condiciones de realización y los métodos y códigos de recepción de los filmes desde 1895.

20.4.2. EL "GABINETE EISENSTEIN"

El apartamento de la viuda del cineasta ruso Eisenstein se convirtió en los años 70 en un lugar de reunión y de intercambio de ideas sobre cine, bajo la batuta de Naoum Kleiman, estudioso de la obra de Eisenstein. Allí se reunían cineastas, críticos e historiadores. Asiduos a estas reuniones fueron Oksana Boulgakova, Mikjaíl Iampolski y Nathalia Noussinova.

Boulgakova había sido estudiante en el VGIK y participó en el seminario de Ivanof, publicó en alemán un estudio sobre Eisenstein y su relación con el formalismo, el constructivismo, etc.⁽²⁹⁾.

Iampolski, que tradujo a Metz y a sus discípulos, publicó el ensayo Diálogo y estructura en la construcción del espacio cinematográfico (sobre los modelos de montaje reversible), donde analiza los problemas de la diégesis, de la narración, de la representación del espacio, de la figura del campo-contracampo, con una perspectiva que tiene en cuenta la evolución diacrónica de las figuras de montaje. Analiza filmes de vanguardia de los años 20 y sus relaciones con las corrientes literarias y culturales y realiza estudios de carácter culturológico.

Noussinova realiza estudios de carácter histórico sobre el cine ruso anterior a la revolución. Hay que mencionar también a los armenios Garik Zagoyan y Rolan Kazarian.

NOTAS DEL CAPITULO 20

(1). François ALBERÁ: "Ou coté de l'ourai", en 25 ans de sémiologie, opus cit. pp. 47-51.

(2). Jorge LOZANO: "Prólogo" a Jurij M. LOTMAN y Escuela de Tartu: Semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra, 1979, p. 15.

(3). En 1919 apareció una colección de artículos de los formalistas rusos titulada Poetika. Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka, Petrogrado. (Citado por J. LOZANO, *ibid.* nota 20).

(4). En Ca Cinéma, nº 3, 1975. (Citado por R. Odin: Cinéma y production de sens, Opus cit. p. 26.

(5). Roger ODIN: Opus cit. p. 25

(6). Véase G. RAPISARDA (ed.): Cine y vanguardia en la Unión Soviética, Barcelona, G. Gili, 1978.

(7). Citado por F. ALBERÁ: Opus cit. p. 48.

(8). Kinopechat, Moscú, 1927. (Edición rancesa: "Des forments du cinéma", en Cahiers du cinéma, nº 220-221, París, mayo-Junio, 1970).

(9). Citado por J. AUMONT Y OTROS: Estética del cine, opus cit. p. 166.

(10). *ibid.*

(11). Citado por Jurij M. LOTMAN: Estética y semiótica del cine, Barcelona, G. Gili, p. 151, nota 30.

(12). Véase nota 9.

(13). Véase el "Prólogo" de Joaquín JORDA al libro de SLOVSKI Cine y lenguaje, Barcelona, Anagrama, 1971.

(14). Opuscit. p. 17.

(15). Véase nota 13.

(16). *ibid.* pp. 105-120. Publicado originalmente en Moscú, 1927.

(17). Victor Sklovski: Cine y lenguaje, opus cit. p. 107.

(18). VV.AA.: Contribuciones..., opus cit. pp. 171-182. Originalmente fue publicado en el primer número de la revista Listy pro umeni a Kritiku (Páginas de arte y crítica), de Praga, 1933, pp. 45-49. Se incluyó en francés en la antología que publicó Editions du Seuil bajo el título Questions de Poétique, París, 1973.

(19). Pertenece a la famosa entrevista que le realizaron Adriano APRA y Luigi PACCINI, y que publicó la revista italiana Cinema e film, primavera, 1967. (Véase Contribuciones..., opus cit. pp. 119-121).

(20). Opus cit. p. 186, nota 32.

(21). Barcelona, G. Gili, 1977. En la parte IV, "Metáfora/metonimia, o el referente imaginario (1975-76)".

(22). En el capítulo V de su ensayo "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", parte II de Fundamentos del lenguaje, Madrid, Ciencia Nueva, 1967. Antes había sido editado por Ayusó, en 1974. Edición original: Fundamentals of Language, Mouton and Co., 1956, La Haya. Las alusiones al cine son las siguientes: "Dos son las directrices semánticas que puede engendrar un discurso, pues un tema puede suceder a otro a causa de su mutua semejanza o gracias a su contigüidad. Lo más adecuado sería hablar de "desarrollo metafórico" para el primer tipo de discurso y "desarrollo metonímico" para el segundo, dado que la expresión más concisa de cada uno de ellos se contiene en la metáfora y la metonimia" (p. 95). Y en la segunda alusión, dice: "Desde las producciones de D. W. Griffith, el arte del cine, con sunotable capacidad para cambiar el ángulo, la perspectiva y el enfoque de las tomas, ha roto con la tradición del teatro, consilogulendo una variedad sin precedentes de primeros planos ensinéodoque y, en general, de montajes metonímicos. En obras como las de Charlie Chaplin, estos métodos a su vez se han visto reemplazados por un nuevo montaje metafóricom, con sus fundidos superpuestos, las comparaciones del cine"(p. 98). Estas citas las recoge J. URRUTIA en Contribuciones..., opus cit. p. 186, nota 31.

(23). Jorge LOZANO: Opuscit. p. 20.

(24). Muestra de ello es el libro colectivo IVANOF Y OTROS: Los sistemas de signos. Teoría y prácticas del estructuralismo soviético, Madrid, Alberto Corazón, 1972.

(25). Opuscit. pp. 20-21.

(26). Ibid. pp. 23-24.

(27). B. AUSPENKI: "Sobre la semiótica del arte", en Los sistemas de signos, Opus cit. pp. 167-172.

(28). Véase J.M. LOTMAN: La estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978. Edición original Struktura chudozestrennago teksta, Moscú, Iskusstvo, 1970, y sus ensayos recogidos en Semiótica de la cultura, opus cit.

(29). Talln, 1973. Hay traducción francesa: Esthétique et sémiotique du cinéma, Ediciones sociales, 1977 y versión castellana citada antes.

(30). Tartu, 1984.

(31). Riga, 1988.

(32). Tallin, 1973. Versión castellana citada antes.

(33). Versión francesa en Cahiers du cinéma, nº 220-221, 1970.

(34). Título original: "O struktura znakov kino", en Tezisy dokladov letnej skoli po vtoricnym modelirovuscim sistema, Tartu, 1970. Versión castellana: "La estructura de los signos en el cine", en Semiótica de la cultura, opus cit. pp. 219-224.

(35). En Cinema y film, nº 3, Roma, 1967. Hay traducción francesa en Cinéma nº 7-8, 1975.

(36). En Il sistema de segni e lo strutturalismo sovietico, EMI-lán, Bompiani, 1969.

(37). Seguimos aquí el artículo de François Alberá antes citado.

(38). En Trabajos sobre los sistemas de signos, Tartu, 1970. Versión francesa: Travaux sur les systèmes de signes, Editions Complexe, Bruselas, 1976.

(39). M. Eisenstein. Das dynamische Quadrat, Reclam, Leipzig, 1988.

21. EL ALEMAN WALTER A. KOCH Y SU MODELO "SZ"

Walter A. Koch, director del Seminario de Anglistica y semiótica de la Universidad de Bochum es autor de la obra Varia semiótica(¹) compuesto por diversos ensayos en los que se estudian numerosos campos culturales y sociales con una perspectiva semiótica. Vamos a resumir brevemente el capítulo "Grados de semiotización en el filme" que Jorge Urrutia incluyó en sus Contribuciones... (²), en el que Koch trata de sistematizar las relaciones entre el referente y la cadena sintagmática fílmica, dentro de una visión global del problema del filme como texto desde el punto de vista semiótico. Su rigor y complejidad, así como el léxico original que utiliza haría necesario para comprender con exactitud el rigor de su pensamiento, la lectura de todo el libro y de otros ensayos suyos recogidos en su obra Perspektiven del Linguistik(³) como muy bien dice Urrutia en su presentación(⁴).

Según Koch, la articulación del filme no se puede concebir de una manera exclusiva ni por modelos "L" (=lengua, Metz) ni por modelos "SEM" (=semiótico, ECO), sino según todos los sistemas de comportamiento arbitrario, pues el filme se halla técnicamente en disposición de semiotizar de nuevo, incluso al más alto grado de semiotización a través del ojo fílmico.

Koch analiza las insuficiencias del modelo "L" mediante su puesta en relación con los análisis de la especificidad del filme, a la que Koch llama lo representativo fílmico. Pero él considera que lo representativo fílmico no puede ser analizado en función

de "la paragrafación especial" (segmentos autónomos) de Metz, "la topicalización especial" (estrategias de concatenación del empalme) de Eisenstein, la "logematización holofrástica" de Worth, la "amalgamación semántica" de Kulechov, la "acción de contacto" de Eisenstein, el "principio metonímico" de Jakobson, la "cinemática" (cinética) de Eco, los "cademas" y "edemas" de Worth o la "cabra de Knilli" (como grado de sistemática muy convencionalizada en la Edad Media).

Todo lo que puede analizarse mediante el caracter códico Koch lo transfiere al modelo lingüístico y concibe el modelo "SEM" como constituido por los "puntos de vista de la manipulación del sistema de signos" (5).

Koch concibe el modelo "SZ" en función de dos ejes perpendiculares: la disposición creciente a imitar normas de conducta y la conciencia creciente para poder comprender tal disposición. Analiza los grados de semiotización en cadenas de longitud variable. Cada grado manipula la realidad (SEM°). Una cadena tendría la forma $SEM^0 \Rightarrow SEM^1 \Rightarrow SEM^2 \Rightarrow SEM^3 \Rightarrow \dots$ con un número de terminado de eslabones. Por ejemplo: día laborable \Rightarrow día laborable regulado conforme a SEM \Rightarrow abstracción de lo llamativo (cómic) en un día laborable \Rightarrow estilización de lo cómic en la dirección de la "slapstick comedie" \Rightarrow traspaso al guión del filme \Rightarrow filme $\Rightarrow \dots$

Aunque una cadena puede ser también muy corta:

$SEM^0 \Rightarrow SEM^1$

NOTAS DEL CAPITULO 21.

(1). W.A. KOCH: Varia semiótica, Hildesheim, Ed. Georg Olms, 1971.

(2). VV. AA.: Contribuciones..., opus cit. pp. 334-371.

(3). Stutthart, Kröer, 1974.

(4). Opus cit. p. 334.

(5). Ibid. p. 359.

22 LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN ESPAÑA

Si bien la investigación sobre semiología en general ha contado en España con numerosos seguidores, la que se refiere a la específicamente cinematográfica era muy escasa hasta hace pocos años. En la última década sin embargo se ha despertado un vivo interés por esta disciplina y rara es ya la universidad que no cuenta con algún experto, en general vinculado a los departamentos de Filología y Literatura, por se muy pocas las que poseen facultades de Ciencias de la Información, o estudios de la imagen.

En una primera etapa, a principios de los años setenta, surgieron los primeros pioneros con el profesor Jorge Urrutia a la cabeza, y aparecieron las primeras publicaciones que difundían en España lo que se hacía en Europa, impulsado fundamentalmente por el equipo Comunicación, que editaba Alberto Corazón, la editorial valenciana Fernando Torres y algunas otras publicaciones aisladas. Poco antes, la revista Nuestro Cine había colaborado también a informar de las ponencias presentadas en las mesas redondas de los festivales de Pesaro, en Italia.

Una segunda etapa, con mayor número de cultivadores, surgió en la década de los ochenta, cuando la semiolingüística y psicosemiología parecen entrar en crisis, y se sustituye progresivamente por el un interés por una semiología que investiga la creación de sentido, por el análisis del texto fílmico, por los problemas de la enunciación y por una semio-pragmática que coincide con los nuevos planteamientos que esta disciplina viene marcando desde ha

ce unos quince años en Europa y los países anglosajones. Esta nueva etapa se ha visto apoyada por la edición de colecciones especializadas de diversas editoriales como Gustavo Gili (que en los años setenta cumplió un papel ejemplar), Cátedra, Paidós, etc., y la aparición de las Asociaciones de Semiótica, tanto la Española como la de las Comunidades Autónomas, con la publicación de los trabajos presentados en sus Simposios, entre los que no es raro encontrar artículos sobre semiología del cine, así como la publicación de alguna revista vinculadas a ellas, entre las que destaca DISCURSO, de la Asociación Andaluza de Semiótica, ubicada en Sevilla.

Mucha más tradición tienen en España los estudios del cine y sus relaciones con la literatura, realizados o no con una óptica semiológica -con este punto de vista es también pionero el profesor Jorge Urrutia(1)- y prueba de ello es la documentada y extensa bibliografía publicada por Inmaculada Gordillo en el nº 2 de la revista DISCURSO(1988).

Nos limitaremos a resumir las aportaciones españolas a la semiología del cine, reseñando algunos de autores de las distintas etapas, o alguna de sus obras.

En primer lugar hay que mencionar a Roman Gubern, filmólogo e historiador del cine, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, cuya obra Mensajes icónicos en la cultura de masas, 1974 (2), aunque no específicamente semiológica "es una de las aportaciones más importantes a nuestro campo de estudio", según Miguel Moragas(3).

Jorge Urrutia, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla es, como dijimos, el pionero y el más destacado semiólogo del cine en España. Autor de un extenso número de trabajos, entre los que destacamos Notas para una semiología del cine, 1972(4), Ensayos de lingüística externa cinematográfica, 1972(5), de la antología de textos Contribuciones al análisis semiológico del film, 1976(6), que contiene su importante trabajo "Bases para la semiología del cine", con un Preámbulo y numerosas y valiosas notas, además de la presentación puntual de cada autor incluido en la antología; Imago litterae. Cine. Literatura, 1986(7), en el que hay que destacar los dos últimos artículos: "La sintaxis intratextual y extratextual de la imagen" y "Lenguaje cinematográfico: construcción y destrucción de un concepto". Es también traductor e introductor de la "opera summa" Lenguaje y cine, de Christian Metz, de gran valor informativo sobre la situación de la situación de la semiología del cine en España en aquellos años.

Valencia ciudad fue uno de los primeros focos de estudio y difusión de esta disciplina. Ya hemos mencionado la editorial Fernando Torres, especializada en temas de cine. Una extraordinaria labor de investigación se lleva a cabo por un grupo de componentes del Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Letras de aquella Universidad. Jerano Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve publicaron el libro colectivo Elementos para una semiótica del texto artístico,(8) que en 1988 editaba su cuarta edición. Vicente Hernández Esteve aporta

una "Teoría y técnica del análisis fílmico", donde postula un método analítico basado en la teoría de la enunciación y un análisis del filme El espíritu de la colmena, de Victor Erice, que ejemplifica su método. Jenaro Talens abre el libro con un luminoso, original y documentado trabajo en el que despliega toda una metodología analítica del texto artístico, referido a los procesos de producción significantes estéticos, que adaptará después al análisis del filme en su obra El ojo tachado, 1986(⁹), y donde distingue dos conceptos de texto: el espacio textual, que remite al objeto dado, y lo que llama texto, lo que opera sobre dicho objeto como resultado del trabajo del crítico/lector/espectador. Basándose en esto último, entiende la lectura (análisis) como construcción del objeto "film". Con esta obra aporta un análisis del primer filme de Luis Buñuel, Un chien andalou, que además de culminar una larga historia de análisis de este filme, se coloca a la cabeza del análisis semio-textual en España. Del grupo es J.M. Company(¹⁰).

Hay que destacar el trabajo llevado a cabo en los años setenta por el colectivo "Marta Hernández", autores no sólo de importantes trabajos sobre el aparato cinematográfico español sino también porque han aplicado métodos semiológicos muy eficaces a la crítica del filme desde la revista Comunicación XXI, donde han desarrollado un procedimiento que consiste en la búsqueda de articulaciones entre la estructura significativa y la estructura ideológica, y clasificando posteriormente estas articulaciones en una tipología sencilla. Los miembros de este colectivo F. Llinas y Javier Maqua son autores de la obra El cadáver del tiempo, 1976

(11), en el que analizan una figura específica del código del montaje, el "collage" como transmisión narrativa/ideológica.

Es muy conocida y útil para diversos aspectos de la semiología del cine, la obra de Frances Marce i Puig Teoría y análisis de las imágenes, 1983, editada por la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Barcelona.

Santiago Montes, profesor de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid, se ha ocupado de la semiótica fílmica en su libro Análisis de la comunicación expresiva, 1977(12) y en Estética y comunicación, 1981(13).

De gran interés para nuestra materia es la "Introducción" a la obra Lotman y Escuela de Tartu, del profesor Jorge Lozano(14) y la obra conjunta con Aristina Peña-Marín y Gonzalo Abril Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, 1982(15), donde se analizan los sistemas de significación a la luz de la gramática del texto y la pragmática del discurso.

La Facultad de Ciencias de la Información de Madrid ha dado ya sus frutos entre sus estudiantes. Precedidos de la memoria de licenciatura del que fue alumno y profesor de dicha facultad José María Lozano Maneiro, con el título Aplicación del análisis estructural a la estética de la imagen: semiótica del cine (1978), hay que añadir las de Lucio B. Mallada: El código cinematográfico: estética y semiología del filme, Alfredo M. Oltra Más: Sintagmas primarios para un código general del sistema cinematográfico (1981) y Julio A. Sánchez Andrada: Génesis del lenguaje cinematográfico, 1986.

El investigador Juan Antonio Ramírez Domínguez fue uno de los primeros que publicaron en España textos teóricos y críticos semiológicos sobre el relato en imágenes con Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico, 1973(16) y Medios de masa e historia del arte, 1976(17).

Propuesta original para el análisis del filme es también la de Jesús González Requena incluida en sus trabajos Film, texto, semiótica, 1980(18), Film, discurso, texto, 1985(19), Un mundo descorporeizado: para una semiótica del discurso televisivo, 1985(20) y El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad, 1988(21).

En la Universidad del País Vasco contamos con los profesores José María Nadal y Santos Zunzunegui. El primero ha publicado estudios sobre la enunciación narrativa que pueden ser aprovechados para la enunciación fílmica. Citemos "Las oberturas de Recuento y de La vida exagerada de Martín Romaña", 1984(22), Historia/discurso, veinticinco años después, 1985(23) y La enunciación narrativa, 1986(24). Por su parte Santos Zunzunegui, Categrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, dos libros de sumo interés: Pensar la imagen, 1989(25) en el que estudia la imagen como lenguaje y sus aspectos discursivos, incluidos los históricos y terminológicos; y Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido, 1990(26), en el que presenta el museo como un texto sobre el que aplica la disciplina semiótica, para lograr la comprensión del objeto de estudio.

Reseñaremos a continuación algunas de las aportaciones de nuestros investigadores de distintas etapas.

22.1. ROMAN GUBERN

El filmólogo Roman Gubern, gran maestro de muchas generaciones de estudiantes, es poseedor de una extensa bibliografía en la que ha investigado el lenguaje del cómic, de la televisión, del cine, etc. Recordemos Historia del cine, 1971(27), Mensajes icónicos en la cultura de masas, 1974(28), El lenguaje de los comics, 1979(29), La imagen y la cultura de masas, 1983(30) y La mirada opulenta, 1987(31). Su trabajo más directamente relacionado con el estudio del lenguaje del cine creemos que es el segundo capítulo de su obra Mensajes icónicos en la cultura de masas, que lleva por título "La articulación del lenguaje cinematográfico", que es la ampliación de artículo "La articulación cinematográfica. Nacimiento de una gramática", de 1972(32). Se trata de un ensayo que, aunque no es estrictamente semiológico, es considerado de gran interés para el estudio de la semiología del cine.

Roman Gubern inicia sus reflexiones sobre el lenguaje del cine situándose en los orígenes para explicar la ontogénesis de este lenguaje afirmando que "la historia del cine puede ser contemplada como una laboriosa lucha del nuevo medio para romper paulatinamente el corsé de la estética teatral y alcanzar, a través de un elaborado lenguaje antinaturalista, una articulación lingüística y poética de gran originalidad en la historia del arte moderno" (33)

22.1.1. LA ARTICULACION DEL CONTINIUM CINEMATOGRAFICO

Admite Gubern la existencia en el lenguaje cinematográfico de doble articulación estructuradora de lo que llama el continium cinematográfico, compuesto por a) la articulación entre fotograma y fotograma, que permite la movilidad de los temas representados; y b) la articulación entre plano y plano, que permite la movilidad de los espacios-tiempos seleccionados, mediante yuxtaposición de segmentos fílmicos que presentan porciones indivisas de espacios virtuales y tiempos reales. A juicio de Gubern, esta segunda articulación es escasamente relevante para la configuración del lenguaje cinematográfico, pero es esencial para la estética cinematográfica.

Según esta teoría, Gubern parece hacer una clara distinción entre "lenguaje" y "estética" cinematográficos, otorgando distinta entidad a los elementos que los configuran, sin aclarar si la fusión de ambas dan lugar a un "lenguaje estético". Gubern muestra incluso su rechazo a la aplicación al lenguaje del cine del modelo lingüístico, apoyándose en los grandes teóricos que hemos denominado presemiólogo, como Eisenstein y Bazin.

A pesar de lo anterior identifica la operación de montaje como operación sintagmática que se realiza por la operación (paradigmática) de fragmentación y selección de tiempos y espacios, si bien esta operación se apoya en razones basadas en la teoría de la percepción.

Gubern, que considera al montaje la base de la estética y del

lenguaje del cine, se detiene en explicar los orígenes y la historia del montaje, surgido de la proyección sucesiva de acciones simultáneas, así como su aportación a la narrativa cinematográfica. A través del análisis de diversas películas primitivas analiza los titubeos en los que se debatió la gestación del montaje en los primeros quince años de la historia del cine. De este modo considera que la gramática del lenguaje cinematográfico se va construyendo por la creación progresiva de formas de expresión. Alude a la creación del adverbio "mientras" expresado en los filmes por la acción paralela que alterna diferentes espacios respetando la unidad de tiempo, a los valores expresivos y significativos del primer plano, a los movimientos de cámara, de muy lenta implantación en el lenguaje cinematográfico, al importante progreso que significó para la articulación sintagmática del lenguaje fílmico la fragmentación escénica, etc.

Gubern incluye en este trabajo la publicación por primera vez en España de la reproducción de los "rollos" de rodaje de filmes primitivos, que consideramos del máximo interés, y que le han permitido sobre textos de primera mano buscar los orígenes del lenguaje cinematográfico.

22.2. JORGE URRUTIA

Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, fue, que sepamos, el primero en España que se ocupó por la investigación de la semiología del cine. Desde sus tiempos de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, hacia la mitad de los años sesenta, organizaba sesiones de cine-club y se interesaba por las relaciones del cine con la literatura, tema al que dedicaría su tesis doctoral⁽³⁴⁾. Aquellas relaciones se verían enriquecidas por sus investigaciones sobre el lenguaje cinematográfico, que en aquellos años comenzaba a ser analizado por la joven ciencia semiológica. Después de más de veinte años, Urrutia es ya autor de una extensa producción investigadora, tanto en el campo de la semiología del cine como en el de las relaciones entre literatura y cine, aunque estas, necesariamente quedan impregnadas por las primeras⁽³⁵⁾. Otra faceta importante es su actividad universitaria desde la que ha orientado a jóvenes estudiosos, ha dado cursos monográficos, ha participado en congresos, etc. Sus trabajos tienen siempre un alto valor didáctico y los mejores ejemplos son la "Introducción" a su traducción de Lenguaje y cine, 1973, de Christian Metz, como su edición de Contribuciones al análisis semiológico del film, 1976, que ya señalamos en páginas anteriores. Reseñaremos a continuación algunos aspectos de sus investigaciones.

22.2.1. SUS PRIMERAS NOTAS."

Urrutia expone por primera vez, de forma sucinta, los fundamentos de la semiología del cine en Semiología y lingüística general, 1972⁽³⁶⁾. En este mismo año publica su primer ensayo Notas para una semiología del cine⁽³⁷⁾, en el que, tras determinar lo que entiende por lenguaje cinematográfico, se introduce en el estudio de los lenguajes visuales y auditivos que lo integran y los problemas de funcionamiento interno que provocan. A este respecto, conviene considerar que cada uno de los lenguajes incluidos en el cine conserva sus propios códigos, sus propias leyes de funcionamiento y, a la vez, se someten a los posibles códigos específicos del cine, comunes también a varios lenguajes, lo que da lugar, según él, a una red códica.

Urrutia entra en la polémica que enfrenta a Garroni y Metz, en la que Para Garroni sólo los lenguajes son específicos, mientras que los códigos no lo son, y opina que lo verdaderamente cinematográfico es la combinación de varios códigos comunes a varios lenguajes, mientras que para Metz el cine crea también sus propios códigos; Urrutia propone como solución al problema la concepción de "dos redes, una códica y otra de lenguajes, engarzadas íntimamente en una estructura"⁽³⁸⁾, pues la estructura cinematográfica, compuesta de innumerables códigos precisa de un nuevo código que compagine el funcionamiento de todos los demás. Este código específicamente cinematográfico -concluye Urrutia- es una suprema Ley regidora del discurso narrativo fílmico.

22.2.2. LA IMAGEN Y EL SIGNO FILMICO

Otro tema clave que trata Urrutia es el del signo en el lenguaje del cine. Tras discutir las teorías sobre el signo de Pasolini, Metz, Eco y Reznicov, Urrutia opina que la imagen no es un signo porque carece de significante o, en todo caso, es un signo sin significado puesto que el signo, como entidad abstracta, lleva a la significación, y la imagen refleja, aunque es también una forma de significación. Lo cual le lleva a afirmar, por analogía con las onomatopeyas lingüísticas, que el del cine es un lenguaje onomatopéyico. Restringe esta afirmación porque los signos del cine se manifiestan sólo a nivel narrativo(39).

22.2.3. LENGUA Y HABLA EN EL CINE

Distingue Urrutia dos niveles significativos en el cine: el de las imágenes (nivel léxico) y el de los signos (nivel narrativo). El primer nivel refleja la mezcla de códigos de la realidad, y, apoyándose en Greimas, postula que la semiótica del mundo natural proporciona los códigos que permiten la lectura del primer nivel de significación cinematográfico. El segundo nivel, el de los signos, se lee gracias al código (o los códigos) cinematográficos que tiene la función de ser ordenador y conjuntador de la red de códigos del primer nivel. Opina Urrutia que los semiólogos que se han guiado únicamente por uno de los niveles, se han metido en un callejón sin salida.

Finalmente, Urrutia se muestra defensor de una norma cinematográfica, intermedia entre una posible (o futura) lengua y habla, puesto que en el lenguaje del cine hay signos o supersignos cinematográficos que pueden oponerse significativamente, aunque esta oposición no exista como hecho de lengua, norma cuya ruptura se explicaría como innovaciones poéticas(40).

Las reflexiones de Urrutia concluyen con la siguiente afirmación que queremos destacar. "El cine se nos presentaría ahora como un lenguaje compuesto por un habla, una norma y, tal vez, por una lengua aún en formación. El código de esa lengua, que tan sólo conocemos por medios de hechos de habla y de norma, rige una red de lenguajes y de códigos que actúan, en otro nivel, refiriéndose a la realidad"(41).

22.2.4. EL PROBLEMA DE LO "VEROSIMIL" FILMICO

En 1972, el joven profesor Urrutia publicó, con destino a sus alumnos de C.O.U., un librito titulado Ensayos de lingüística externa cinematográfica(42), que formaba parte de una primera redacción del primer capítulo de su tesis doctoral. En su último capítulo, "Cine y realidad", reflexiona sobre uno de los problemas básicos que en aquellos años intentaba resolver la semiología del cine y que habría de sostener sus posteriores postulados teóricos y metodológicos: el problema de lo "verosímil" fílmico.

Remontándose a Aristóteles y confrontando las modernas opiniones expuestas por autores como Barthes, J-B Fages, Metz, Julia

Kristeva y Della Volpe, explica la base convencional que configura la idea de lo verosímil en la sociedad y en el arte, y la aplica al cine, mostrando que las leyes de lo verosímil dan lugar al funcionamiento de las leyes sintagmáticas y paradigmáticas en el discurso fílmico, lo ejemplifica con el cuadro siguiente aplicado a un filme del género western y a otro del cine mudo americano:

	Sintagma	Sistema
WESTER ...	<p>Yuxtaposición de elementos constituyentes de una acción en una secuencia.</p> <p>El malo roba el Banco.</p> <p>El indio ataca la caravana.</p> <p>El bueno ayuda a la diligencia.</p>	<p>Grupos de personajes, caracteres o acciones conmutables entre sí y cuya elección está en virtud de un sentido heroico determinado.</p> <p>Bueno / malo / indio.</p> <p>Robar / atacar / ayudar.</p> <p>Diligencia / caravana/ blanco.</p>
COMICO AMERICANO ...	<p>Encadenamiento de determinadores de una acción.</p> <p>Policia / perseguidor / caída.</p> <p>Héroe / perseguido/ enamoramiento chica</p> <p>Antipático / mandamás / intento de conquistar a la chica.</p>	<p>Grupos de personajes, caracteres o acciones conmutables, entre sí y cuya elección está en virtud de una comicidad simple.</p> <p>Caída / enamoramiento chica/ intento de conquistar a la chica.</p> <p>Antipático / héroe / policía.</p> <p>Perseguidor/ mandamás / perseguido.</p>

Frente a la opinión de otros autores que establecen la identificación verosímil = falso, Urrutia opina que existe un verosímil no impuesto por hechos externos a la propia obra y que nace "del razonamiento creativo del autor y admitido por el razonamiento crítico del espectador"(43). De esta forma, mientras que lo verosímil es un problema de lingüística externa para aquellos autores, Urrutia sugiere que también puede considerarse como de lingüística interna.

22.2.5. SINTAXIS INTRATEXTUAL Y EXTRATEXTUAL DE LA IMAGEN

En 1984 publicó Urrutia el libro Imago litterae. Cine. Literatura(44), en el que recoge una decena de ensayos editados antes en diversas publicaciones y de difícil consulta. Los siete primeros los unifica el tema de la relaciones entre cine y literatura. Los tres últimos son sobre semiología del cine.

Destacamos el interés que para la filmosemiología poseen los dos últimos: "La sintaxis intratextual y extratextual de la imagen"(45), en el que define la imagen como un texto puesto que puede leerse como un conjunto analizable de signos, donde pueden distinguirse dos tipos de articulaciones (las que se producen en el interior de la imagen y las que relacionan a esa imagen con lo que le rodea) a las que llama relaciones intratextuales y extratextuales. Ambas se insertan en una sintaxis de doble vertiente: la intratextual y la extratextual. El último artículo se titula "Lenguaje cinematográfico: construcción y destrucción de un concepto"

(46), en el que hace un resumen tan sucinto como riguroso y claro de la evolución del controvertido término "lenguaje" aplicado al cine, desde los primeros postulados presemiológicos cercanos al invento del cine hasta las últimas teorías que indagan la especificidad del lenguaje cinematográfico realizadas por Metz, Garroni, Baudry, Greimas y la gramática textual.

22.3. EL ANALISIS DEL FILME SEGUN GONZALEZ REQUENA

"¿Cómo hablar de un filme? ¿Cómo, desde dónde, con qué discurso, desde qué ámbito teórico ocuparse de él?". Estas son las preguntas a las que quiere responder Jesús González Requena en su propuesta sobre el análisis del filme contenida en su ensayo Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico, 1985(47), en donde intenta la construcción de una teoría para el análisis del filme desde una perspectiva semiótica, entendida esta como el estudio de los sistemas de signos y de todo proceso de producción de sentido. En el estado actual de los análisis fílmicos González Requena echa en falta un estatuto teórico que lo sustente y por ello opina "que el análisis fílmico sólo gozará de un estatuto teórico aceptable cuando pueda guiar su análisis de cada objeto empírico determinado (de cada film dado) a partir de la construcción de su objeto teórico"(48).

Ante la insuficiencia para abordar el estudio del filme tanto de las teorías estéticas tradicionales como las semiologías preocupadas por los códigos del lenguaje del cine, y el abandono en la actualidad de la discusión sobre lo específico fílmico, se hace urgente su definición, a pesar de haber ocupado a los nuevos hombres de Cahiers du Cinéma desde mediados de los años setenta.

Será necesario primero definir el objeto de estudio, el filme, al que González Requena pide "reconocerlo como discurso, es decir, reconocerlo en el ámbito de la problemática del lenguaje, como algo perteneciente a la esfera del habla más que a la de la

lengua, a la del mensaje más que a la del código, a la la perfor-
mance más que a la de la competence"(49). Pero al mismo tiempo es
necesario también despejar la incógnita sobre qué es el "lenguaje
del cine".

En su opinión, el "lenguaje del cine" o "lenguaje fílmico"
la semiología está imposibilitada de reconocer su identidad dife-
rencial, tanto en términos de sustancia de la expresión como en
términos de código, como a cualquier otra arte. Frente a la pos-
tura de Garroni, afirma que un filme es un discurso y, por tanto,
la única disciplina capaz de rendir cuenta de él es una Teoría del
texto, al ser el filme un discurso semiótico heterogéneo. Pero só
lo llega a una definitiva definición de texto después de analizar
y definir los conceptos de mensaje y discurso. Texto es "el ámbi-
to -interior a todo discurso- donde el lenguaje trabaja, donde
su virtualidad formal -el código- se enfrenta con ese continuum
amorfo que Hjelmslev denominó sustancia de la expresión"(50) y el
discurso como "hecho semiótico heterogéneo".

Al ser el texto objeto de Lenguaje donde el Lenguaje trabaja
y cuya lectura moviliza la totalidad del Lenguaje, deberá ser es-
tudiado al margen de todo factor contextualizador, frente a su
consideración como mensaje, que movilizaría los códigos pertinen-
tes para su descodificación, y que sí tiene en cuenta su contextua
lización. De acuerdo con esta teoría, según González Requena el
texto recuperaría su dimensión estética además de semiológica.

Con estas premisas, el análisis textual debe consistir en la
"sistemática puesta en conexión del texto con su intertexto"(51),

operación distinta a la lectura del texto, pues el texto es una red de n dimensiones, donde n tiende al infinito.

22.4. MANUEL ALVAR: TÉCNICA CINEMATOGRAFICA Y NOVELA

Los estudios sobre las relaciones entre el cine y la literatura se remontan a los años veinte y, desde entonces, se ha investigado por diferentes caminos y desde distintas ópticas temas como las influencias mutuas del cine y los géneros literarios, el intercambio de técnicas, las adaptaciones literarias al cine y sus problemas, la confrontación de técnicas expresivas, la afinidad y diferencias de sus lenguajes y de su retórica e, incluso, se han estudiado los fenómenos de "precine" en la literatura. Gozamos en España hoy de numeroso estudiosos de estos temas. Queremos incluir aquí una muestra de estos trabajos y rendir un humilde homenaje a nuestro querido maestro Dr. D. Manuel Alvar con un breve comentario a su artículo Técnica cinematográfica en la novela de hoy, publicado en la revista Arbor en 1968(52).

Inicia el ensayo con unas reflexiones sobre el género narrativo para señalar después el paralelismo de carácter realista que se aprecia en la novela y en el cine de los años cincuenta. "Realismo" al que el profesor Alvar propone llamarlo "vitalismo" dado el carácter de *épopéya* y dramaturgia de la novela "en cuanto que es reflejo de la vida en el arte"(53).

Los orígenes de estas semejanzas y paralelismos de la técnica de la novela actual con el cine, consistentes en el empleo de la superposición de fragmentos para expresar la vida de la colectividad, los detecta el Dr. Alvar en novelas como Manhattan Transfer, de John Dos Passos, Gentes de Dublín, de Joyce, Jornada

el mundo, de Gorki, y en los filmes Rien que les heures, de Calicanti, Un día del nuevo mundo, de Dziga Vertov, etc.

Realiza después un análisis de cómo se empleó en España esta técnica fragmentaria, con sus variantes específicas. Técnica que fue utilizada por Luis Romero en La noria, Tomás Salvador en Guerrea de presos, Ignacio Aldecoa en El fulgor y la sangre, con estructura más compleja esta última al emplear una técnica cinematográfica de triple dimensión.

Nos enseña que el influjo del cine en la literatura abarca dos aspectos básicos: "en cuanto a la forma de dar vida a los argumentos y en cuanto al desarrollo material de esas concepciones" (54). El primero lo explica como un efecto bumerang, al tratarse de la devolución del cine de un préstamo técnico tomado a la novela, después de modificarlo.

Encuentra concomitancias y aciertos entre Ortega y Della Volpe; aquél por sus reflexiones sobre la novela; éste, treinta años después, por sus análisis sobre el cine italiano neorrealista. Muchos ejemplos lo atestiguan: el más preclaro es el de La columna, de Cela, como desfile de personajes sin historia en un tapiz sincrónico, así como en La catira, en menor escala. Próximo a esta técnica está Juego de manos, de Juan Goytisolo, que al profesor Alvar le evoca la técnica de superposición de fragmentos empleada por Cocteau en su filme Les enfants terribles.

Otras correlaciones las encuentra entre la novela La tarde, de Mario Lacruz y el filme La ventana indiscreta, de Hitchcock, en el empleo de recursos cinematográficos para romper la linealidad

discursiva; o Tres pisadas de hombre, de Antonio Prieto, en la que como el objetivo de una cámara, el lector sigue el deambular de los personajes. Otro tanto ocurre cuando las novelas emplean una "plástica" cinematográfica, tal como el profesor Alvar aprecia en Sobre las piedras grises, de Sebastián Juan Arbó, y en Mariona Rebull, de Ignacio Agustí.

NOTAS DEL CAPITULO 22

(1). Jorge URRUTIA: La literatura española en el cine (bases para un estudio), Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1975.

(2). Barcelona, Lumen.

(3). En Semiótica y comunicación de masas, Barcelona, Península, 1975, p. 108.

(4). Madrid, C.E.U.

(5). En Prohemio, III, 2, Barcelona, 1972, pp. 309-324.

(6). Valencia, Fernando Torres ed. Contiene textos de Eisenstein, Ivanov, F. Vela, Panofsky, Jakobson, Barthes, Pierre, Mitry, Pasolini, Metz y Koch.

(7). Sevilla, Alfaro.

(8). Madrid, Cátedra.

(9). Madrid, Cátedra.

(10). Juan M. COMPANY ha publicado, entre otros trabajos, los siguientes: "El sujeto pornográfico", La Mirada, nº 1, 1978; "Pedro Ladrador", Contracampo, nº 33, 1983; La realidad sospechosa, Valencia/Madrid, Eutopías/Hiperión, 1986 y, con J. PEREZ PERUCHA: "Delf y el cine. Luis Buñuel", Contracampo, nº 32, 1983.

(11). Valencia, Fernando Torres ed.

(12). Barcelona, G. Gili.

(13). Madrid, Ed. Latina.

(14). Madrid, Cátedra, 1979.

(15). Madrid, Cátedra, 1982.

(16). En Revista de Ideas Estéticas, nº 124, T. XXXI, Madrid, C.S.I.C., pp. 259-319.

(17). Madrid, Cátedra.

(18). En Contracampo, nº 13, pp. 51-61.

(19). En Revista de Ciencias de la Información, nº 2, Madrid, pp. 15-40. Véase también "Film, texto, semiótica", en Contracampo, nº 13, junio, 1980.

(20). En Contracampo, nº 39, pp. 7-16.

- (21). Madrid, Cátedra.
- (22). En XXIII Congreso de I.L.L.S., Madrid.
- (23). En Estudios semiótico, 3/4, pp. 13-25.
- (24). En Investigaciones semiótica I, Asociación Española de Semiótica, Madrid, C.S.I.C., pp. 367-390.
- (25). Madrid, Cátedra.
- (26). Sevilla, Alfar.
- (27). Barcelona, Lumen.
- (28). Barcelona, Lumen.
- (29). Barcelona, Península.
- (30). Barcelona, Lumen.
- (31). Barcelona, G. Gili.
- (32). En Comunicación XXI, vol. I, nº 7.
- (33). Opus cit. p. 79.
- (34). Véase nota 1.
- (35). Sus trabajos sobre literatura y cine están recogidos en: Inmaculada GORDILLO: "Literatura y cine: Bibliografía en español", Discurso, nº 2, 1988, p. 105.
- (36). En colaboración con Angel SABIN, Madrid, C.E.U., p. 120.
- (37). Véase nota 5.
- (38). Opus cit. p. 312.
- (39). Ibid. p. 319.
- (40). Ibid. p. 322.
- (41). Ibid.
- (42). Véase nota 4.
- (43). Ibid. p. 36.
- (44). Véase nota 7.
- (45). Ibid. pp. 109-120.

(46). Ibid. pp. 121-137.

(47). Véase nota 19.

(48). Opus cit. p. 11.

(49). Ibid. p. 19.

(50). Ibid. pp. 25-26.

(51). Ibid.. p. 38.

(52). Arbor, nº 276, diciembre, 1968, pp. 253-270.

(53). Opus cit. p. 8/256.

(54). Ibid. p. 8/256.

23. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN LOS PAISES ANGLOSAJONES

La riqueza de las investigaciones semiológicas sobre el cine en Gran Bretaña, Canadá y, sobre todo, en los Estados Unidos, es tan extensa e importante que exigirían un estudio monográfico para abarcarlas en su totalidad. Nos limitares a reseñar las tendencias más vigorosas y las teorías de mayor relieve. Hay que anotar que la mayoría de los teóricos utilizan el término "semiótica" en lugar de "semiología" de acuerdo con los orígenes y el uso tradicional que tiene en lengua inglesa.

A pesar de la tradición de las investigaciones semióticas, estos países han recibido durante las dos últimas décadas un fuerte influencia de la semiología del cine europea, en especial de la italiana y de la francesa. Así ocurre en las Universidades de Londres, Cambridge y Oxford, en Gran Bretaña y, con mayor impacto, en las Universidades de los Estados Unidos como en la de California, Berkeley, San Diego, Santa Bárbara, Stanford y, en mayor medida, en el Centro de Estudios del siglo XX de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee. Todos estos centros han jugado un gran papel en la expansión de la semiología del cine. Canadá, por su parte, presenta dos frentes de investigación que corresponden a las dos zonas lingüísticas, la francesa y la angloamericana, influidas respectivamente por Francia y Norteamérica(1).

23.1. LOS BRITANICOS PETER WOLLEN Y COLIN MAC CABE

Son dos de los más destacados teóricos británicos.

Peter Wollen es el más conocido teórico inglés gracias a su obra Signs and meaning in the cinema, 1969(2)), en la que analiza la estética del filme desde diversas ópticas y demuestra que cada una de ellas excluye a las otras. Se muestra severo en sus juicios con la crítica tradicional por haberse atrevido a emplear términos como gramática, sintaxis y lenguaje del cine como si no existiera la lingüística, defendiendo con ello las posturas de C. Metz. En su obra puede encontrarse un compendio de las teorías de Eisenstein, seguido de una concisa historia del cine soviético de los años veinte; analiza también el efecto Kulechov y sus consecuencias narrativas y lo completa con un estudio de los filmes poéticos y de las teorías de Eisenstein en función de su contexto histórico cultural.

Peter Wollen parte de un concepto tradicional de semiología del cine, entendida como "el estudio del cine como sistema de signos", y desarrolla sus análisis apoyándose en las investigaciones llevadas a cabo en Francia, Italia, la Escuela de Praga, la de Copenhague, y la Unión Soviética. Wollen se distancia de Metz al defender una semiología que tiene en cuenta la historia técnica y la ideología del cine, consiguiendo así unificar la crítica y la estética que, teniendo presente las aportaciones de Barthes, Metz, Pasolini y Eco, presenta en cambio un campo de visión más amplio.

Para acentuar su orientación sociológica, Wollen arranca del Curso de lingüística general de Saussure y, tras reflexionar sobre las teorías de Metz, se apoya en Peirce para establecer una clasificación pertinente de los signos en el cine. Wollen fue uno

de los primeros estudiosos que aplicaron el concepto tradicional de signo a los estudios sobre cine según la noción triádica peirceana de icono, indicio y símbolo. Triple aspecto del signo que a su juicio no son excluyentes sino que pueden estar copresentes y le permite así distinguir el símbolo, la metáfora y la metonimia fílmica. Con esta clasificación de los signos fílmicos Wollen intenta captar la cualidad distintiva del lenguaje cinematográfico. Tras este análisis incluido en el tercer capítulo de su libro, llega a la conclusión de que a diferencia del lenguaje verbal, fundamentalmente simbólico, el cine es primordialmente indicial e icónico; y que la latente dimensión simbólica debe manifestarse de forma palpable en la "poesía" del cine.

Entiende Wollen que el lenguaje del cine es artificial y está libre por ello de las convenciones lingüísticas y literarias de la iconografía. En tal situación se vio obligado a reinventar sus propias convenciones en función de las exigencias de su propio impulso significante, en opinión de McConnell(3).

Sin duda la gran importancia del libro de Wollen se encuentra en exponer con claridad conceptual las investigaciones que realiza y en aproximar los nuevos conceptos desarrollados por la semiología del cine europea al mundo anglosajón.

Colin Mac Cabe se ha ocupado, en dos importantes ensayos, de la narración fílmica, en los que considera que la relación entre narración y narrador tiene un carácter de metalenguaje(4).

23.2. TENDENCIAS DE LA SEMIOLGOIA DEL CINE EN LOS E.E.U.U.

La semiología del cine desarrollada en Francia se introduce pronto en los Estados Unidos, desplegándose por diversas universidades del país, en las que la formación literaria se mezcla con la filosofía, el psicoanálisis y la antropología cultural. Las influencias que recoben, según Cosnefroy, son Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss, en algunos Althusser y Marcuse, pero el influjo mayor lo reciben de Barthes y Lacan, además de Foucault, Deleuze y Derrida.

En las distintas tendencias que se desarrollan en los Estados Unidos, unos seguirán los principios saussureanos; otros se interesarán por una semiología de carácter generativista cargada de psicologismo. Pero su punto de arranque se encuentra en el principio peirceano de semiótica, según el cual la ciencia de los signos es un sistema lógico que permite establecer una síntesis entre los diferentes campos de la experiencia humana.

Antes de introducirnos por los caminos seguidos por la semiología del cine norteamericana, nos detendremos en una figura de relieve y de considerable influjo: Sol Worth.

3.2.1. SOL WORTH

Sol Wort pertenece, junto con Calvin Pryluck, E.E. Snow, J. Greroy y J. Mercer, a la escuela norteamericana de "psicolingüística del filme" que surgió a principio de los años setenta, y sus preocupaciones son ampliamente semiológicas. El resultado de sus investigaciones se encuentra en una comunicación hecha por Calvin Pryluck: Structural Analysis of Motion Picture as Symbolism, 1968(5) y en el conocido y frecuentemente mencionado ensayo de Sol Worth The Development of a Semiotic of film, 1969(6).

El trabajo de Worth, en el que considera que la unidad mínima de lenguaje del filme es el plano, al que llama videma, ha sido discutido por el alemán W.A. Koch en su trabajo Grados de semiología del filme(7) en lo que se refiere a la distinción que existe entre los segmentos fílmicos conformes a "cadenas" (segmentos contruídos por la cámara) y "edemas" (segmentos publicados conforme al cutting (corte), puesto que considera que ahora se puede aplicar genérica o participacionalmente todo proceso textual y que no supone nada específico para el filme.

Otro trabajo interesante de Sol Worth es su artículo Picture 't Say Ain't(8) en el que analiza el problema de la expresión de la negación en el lenguaje de imágenes.

23.2.2. EL INFLUJO DE LA SEMIOLOGIA EUROPEA

Hacia la mitad de la década de los setenta comienzan a difundirse las obras de los semiólogos europeos que van a ejercer una gran influencia, principalmente Umberto Eco, Jurij Lotman y Christian Metz. En 1976 se publican en Estados Unidos dos obras de extraordinario impacto: A Theory of Semiotics(9), de Eco y la traducción de la obra de Lotman Semiotics of cinema(10). De la obra de Eco (autor que desde principios de los años setenta asistió a encuentros internacionales en diversas universidades norteamericanas), influye sobre todo con su teoría de los códigos en el micro y macro-textos, reconocidos socialmente y organizados según las convenciones. El trabajo de Lotman es seguido poco después por la publicación de Film Language - A Semiotics of the Cinema, inspirado en los Essais... de Metz, que llama la atención por el concepto de la realidad en el cine, la naturaleza del relato fílmico, el concepto del cine como arte sintético, etc.

La evolución de la crítica norteamericana, señala Cosnefroy, puede apreciarse en las sucesivas publicaciones que experimenta la obra Film Theory and Criticism, de G. Mast y M. Cohen, que es una selección de textos teóricos y críticos. En su primera edición de 1974, su contenido semiológico era nulo y muy escaso el de carácter estructural. Sin embargo, la segunda edición, compuesta de cincuenta y cuatro textos, cuenta entre ellos Illusion of Reality, extraído de Semiotics of cinema, de Lotman; Some Points in the Semiotics of the Cinema, también de Lotman, y el artículo de U. Eco

On the Contribution of Film to Semiotics. En la tercera edición de esta obra se incluyen tres artículos de Christian Metz: Identification, Mirror, The Passion for Perceiving y Cadre-Fenêtre-Miroir, pertenecientes a su libro Le signifiant imaginaire, que obtiene un éxito extraordinario y provoca el relanzamiento de la psico-semiótica, además de la mencionada antes.

El reconocimiento de la "semiología del cine" es un hecho en los Estados Unidos y la AFI (The American Film Institute) renueva sus programas publicando textos sobre semiología del cine y creando cursos específicos sobre esta materia. Los resultados de los primeros encuentros celebrados entre el 27 y el 30 de marzo de 1979, en el Centro de los Estudios del Siglo XX, de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee son editados con el título de Cinema and Language. Entre los trabajos que contiene se encuentran los de Teresa de Laurentis, Mary Ann Doane, Laura Oswal y Linda Williams, componentes de la importante corriente feminista que en la década de los ochenta va a florecer con fuerza en los Estados Unidos.

23.2.3. LA SEMIOLOGIA DEL CINE FEMINISTA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Extraordinariamente interesantes son por su rigor y agudeza las aportaciones de las feministas que en los Estados Unidos se han ocupado por la semiología del cine. La revista Discurso, de la Asociación Andaluza de Semiótica, en su número 5 de 1990, adelantó el primer capítulo de un libro por publicar, que analiza la trayectoria del feminismo crítico norteamericano. Se trata de La mirada de Medusa. Ensayos sobre feminismo y crítica del discurso, firmado por Giulia Colaizzi. En este capítulo que lleva por título They shoot woman, don't they? Feminismo y cine en D. Arzner(11), tras exponer las propuestas críticas de Laura Mulvey, Teresa de Laurentis y Claire Jhonson, concluye con un análisis del filme de Dorothy Arzner Dance, Girl, Dance(1940), que es considerado el precedente teórico práctico del feminismo actual, y en el que Colaizzi intenta demostrar cómo Arzner "inserta su narración y los personajes principales de la historia en ese tipo de marco referencial patriarcal y misógino con el objeto de subvertirlo y mostrar cómo el sistema masculino de representación, ejemplificado por el punto de vista del héroe, aunque dominante puede no ser el único y puede no ser inevitable"(12).

Los primeros trabajos colectivos de las feministas aparecieron en Re-vision. Essays in Feminist Criticism, 1984(13), presentado por Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams. En él se hace historia de sus realizaciones, hablan de sus influencias (entre las que destacan Marx, Freud, Barthes, Foucault, Derrida), exponen sus proyectos y defienden sus posiciones y objetivos entre

los que se encuentra el de cuestionar la ideología sexista del cine hegemónico. Sus trabajos críticos serán después difundidos por los debates teóricos desarrollados en revistas especializadas como The Velvet Ligh Trap y Screen.

Uno de los personajes más destacados de este grupo es Teresa de Laurentis que en 1984 publicó Alice Doesn't(14), título polisémico que según nos dice Cosnefroy hace alusión a lo siguiente: a) un filme de 1979, de Martin Scorsese en el que una mujer maltratada por su marido, coge las maletas y desaparece; b) es también Radio Alice de Bologna; c) Alicia B. Toklas, escritora que vivía en Francia con Gertrude Stein; d) un slogan encontrado el 9 de octubre de 1975, durante una manifestación en favor de la igualdad de derechos; y e) es sobre todo la niña de Dodgson, alias Lewis Carroll, y que en la obra a la pertenece **Humpty Dumpty** responde que es el maestro del lenguaje y de la significación.(15).

Entre los artículos que componen el libro se encuentran Feminism, Semiotics, Cinema: an Introduction, donde critica como ficticia e irreal las mujeres que aparecen en el cine; y Semiotics and Experience, donde hace observar la evolución de la semiología que ha pasado de clasificar los sistemas de signos a explorar los modos de producción en los cuales realizan sus significaciones, su utilización y la transformación y transgresión de los códigos(16).

Teresa de Laurentis se interesa por un "dialogismo" que le permita estudiar la enunciación y la recepción del texto por parte del espectador, en la línea aplicada por Barthes y Christian Metz.

Laura Mulvey es otra componente destacada de este grupo, autora del artículo publicado en 1975, titulado Visual Pleasure and Narrative Cinema(17), en el cual, según Colaizzi, traza un panorama de las teorías psicoanalíticas desde Freud a Lacan con la intención de utilizar el psicoanálisis como arma política. Entre los objetivos que Mulvey persigue está el intentar "demostrar que este tipo de cine, (el cine norteamericano de los años 30 y 40) que es en sí mismo un producto de la ideología patriarcal, ha institucionalizado un tipo de mirada masculina y sexista, una mirada que ha hecho de la relación masculina con la representación la relación normativa y supuestamente universal con el mundo y el poder"(18). Mulvey analiza la conexión entre la mirada y el proceso de formación de la identidad.

Mulvey fija su atención sobre la problemática de la "estrella" que funciona sobre un doble eje: el narrativo y el que llama para-narrativo, con el objeto de desenmascarar el patriarquismo implícito en el sistema hollywoodiense clásico. Esta postura de Mulvey ha sido criticada por Teresa de Laurentis por lo que considera intento radical de deconstruir el placer, y que acaba por negarlo completamente, y por Eric Kuyper(19) que opina que lo mismo ocurre con el cuerpo masculino, pues tanto uno como otro aparecen como un fantasma que pone en juego el rasgo de la identificación y el de la identidad.

La crítica de Kuyper va más lejos pues critica a todo el grupo feminista al considerar tendencioso su discurso pues utilizan la sociología sin adaptarla al campo propio de la materia. Denuncia

además las teorías feministas, intentando demostrar que no es posible emparejar, en términos psicoanalíticos, los conceptos de identidad y de alteridad.

Hay que hacer mención de otras investigadoras relevantes como Kaja Silverman, analista, entre otros temas, de la naturaleza de la significación en el cine y defensora de una original teoría sobre el concepto de "sutura"(20): y a Claire Johnson, que propone la noción de un cine de mujeres como contra-cine.

23.2.4. ULTIMAS TENDENCIAS

Parece que en Estados Unidos se está desarrollando actualmente, en torno a David Bordwell(21), Julian Hochberg y Virginia Brooks, una corriente de semiología cognitiva, cuyo objeto es hacer de las ciencias cognitivas lo que la semiología ha hecho con la lingüística, según señala Odin(22).

Mina Cosnefroy, en su artículo citado antes(23), informa que David Bordwell y Kristin Thompson aplican un método neoformalista en su obra Film art, an Introduction, 1979(24), y reflexionan sobre las series previsibles, las cuales se desarrollan siguiendo un esquema convencional, en los cuales el azar interviene bastante, provocando una ruptura del modelo. Con ello intentan demostrar que el relato fílmico debe recurrir simultáneamente, tanto a lo conocido de antemano como a lo sorprendente para que el placer del espectador quede asegurado. En estas teorías Cosnefroy advier

te la influencia en ellos de obras de Propp, en especial de sus estudios sobre el folklorismo ruso, y también de Brémond y Greimas.

En opinión de Cosnefroy, la noción de interpretante que emplean, refiriéndose al observador cuya focalización cambia siguiendo la búsqueda de la semejanza, de la identidad del signo, podría relacionarse perfectamente con las actuales investigaciones sobre el lector y su competencia, y sobre la cognición en general.

Bordwell, en su libro Narration in the Fiction Film(25) muestra su opinión contraria a las actuales investigaciones sobre la enunciación en el filme, por la naturaleza no lingüística de éste y por entender que sólo se produce en el habla. Trata el tema de la dicotomía Historia/Discurso y demuestra convincentemente que los más "transparentes" filmes hollywoodienses registran marcas visibles de narración, por lo que critica la noción de "transparencia" y aclara los motivos que han ocasionado la confusión entre Historia y Discurso. Recahaza también que pueda aplicarse al filme el término "narrador", así como los de "enunciador", "autor implicado", etc.(26).

Los problemas de la enunciación y la narración en el filme han sido también tratados por Seymour Chatman, Robert Burgoyne y Edward Branigan. Seymour Chatman es autor de Story and Discourse-Narrative Structure in Fiction and Film, 1978(27) y de Cinematic Discourse: The Semiotics of Narrative Voice and Point of View in "Citizen Kane", 1977(28), en los que destaca sus análisis, sobre todo en el primero, de la noción de autor implicado que, en su

opinión tiene por función principal, o inicial, sacar fuera del texto al otro autor, puesto que no está implicado en el desarrollo del discurso. Muestra con ello su acuerdo con Wayne C. Booth, que en su obra The Rhetoric of Fiction, 1961(29), se anticipó en el análisis del "autor implicado" y de las funciones del narrador en general.(30).

Las formas de enunciación han sido estudiadas por Edward Branigan en Point of view in the Cinema - A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, 1984(31), en el que además de realizar un estudio minucioso de las distintas formas de encuadre, defiende la teoría de que en los filmes de ficción, la narración está en posición de metalenguaje en relación con lo que es narrado. Opina que cuando el narrador delega sus poderes en un segundo narrador, en un personaje portador del "punto de vista", consigue que este último sea identificado y enmarcado. Por "punto de vista" entiende la distancia que hay entre la enunciación y el enunciado, y por "subjetividad", una de las formas que revela corrientemente esta distancia.(32).

Robert Gurgoyne ha analizado el origen del empleo convencional del enfoque enunciativo en "The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration, 1990(33). Opina que en la ficción cinematográfica, el primer nivel de enunciación tiene oficio referencial e indica objetividad. Para este autor la narración tiene dos funciones distintas: por una parte "comenta" los acontecimientos como si tuvieran una realidad independiente; por otra, ella misma les da existencia, es decir, la narración al mis

mo tiempo comentado que fabrica y le fabrica.(34).

23.3. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN CANADA

Las investigaciones semiológicas en Canadá se ven afectadas por las dos tradiciones culturales y sus respectivas lenguas: la francesa y la angloamericana⁽³⁵⁾. El Canadá de lengua francesa, centrado en Quebec, presenta un panorama más rico y variado que el de habla inglesa, al conjugar la tradición europea y la americana,

23.3.1. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN QUEBEC

Lefebvre distingue dos tendencias en la semiología del cine en Quebec. De una parte están los semiólogos que se interesan por la narratología, tendencia que se encuentra fuertemente constituida; y por otra parte, están los demás, aunque algunos trabajos de estos últimos inciden sobre la narratología.

La narratología la han investigado André Gaudreault, Isabel Reynaud e Yves Bétard. El más importantan es Gaudreault, profesor de la Universidad de Laval, bien conocido en Europa por haber publicado numerosos trabajos en revistas francesas especializadas en cine como Iris, Hors-cadre, CinémAction, etc. En la Universidad de Laval dirige el equipo de investigación GRAF (Groupe de recherche et d'analyse filmographiques). Es además presidente de DOMITOR, la Asociación internacional para el desarrollo de la investigación sobre el cine de los primeros tiempos.

Autor de Du littéraire au filmique: système du récit⁽³⁶⁾, ha

intentado crear un modelo teórico que permita analizar tanto el desarrollo del discurso fílmico como su inclinación narrativa. Constituidas sus teorías a partir del análisis del corpus teórico del cine primitivo, ha intentado, desde la lectura narratológica de aquellos filmes, identificar la evolución de las formas narrativas fílmicas y elaborar una poética diacrónica del cine.

Reynaud, de la Universidad de París VII, ha estudiado el estatuto textual del escenario en sus obras *Le point de vue dans le scénario*(37) y *Le scénario de film comme texte*(38). Por su parte, Yves Bétard, profesor de la Universidad de Laval y de la de Quebec en Chicoutimi, se ha ocupado en su trabajo *Images écrites, Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 a 1912*(39), de la repercusión de la escritura gráfica en el desarrollo del relato y del lenguaje cinematográfico.

Entre los investigadores no directamente narratológicos destacan Michel Larouche, que ha estudiado la semiología en el cine experimental(40); Nicole Gingras, que ha analizado el tiempo, el movimiento y la importancia del "fuera de campo" en la escritura cinematográfica y en la percepción/transmisión de las imágenes(41); Guilles Thérien, cuyas investigaciones filmosemiológicas se inspiran en Peirce, Morris y Worth y ha estudiado las representaciones discursivas de la alteridad(42); Enrico Carontini, estudioso de la semiología de la enunciación visual(43); otros nombres a tener en cuenta son: Ratiba Hadji-Moussa, Denise Pérusse y Denis Bellemare.

23.3.2. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN EL CANADA INGLES

La semiología en el Canadá inglés mantiene una estrecha relación y dependencia con las corrientes de la semiología norteamericana. Los estudios sobre semiología del cine son escasos. Cabe destacar a Cameron Tolton por sus estudios sobre las relaciones narratológicas; a los profesores de origen norteamericano Bill Nichols y Kaja Silverman que han estudiado los procesos de significación y de comunicación en el análisis de la ideología, el primero: (44); y el segunda ha examinado el papel de los espectadores en cuanto que hombres y mujeres y el sujeto femenino en el sistema de la enunciación fílmica(45).

NOTAS DEL CAPITULO 23

(1). Así lo afirma Mina COSNEFROY en su artículo "Dans le monde anglo-saxon: a Strange love affair", en 25 ans de sémiologie, Opus cit. pp. 27-35. Seguiremos en parte este artículo.

(2). Publicada en The Cinema One Série, Indiana University Press, en colaboración con el British Institute, 1969.

(3). Frank D. McCONNELL: El cine y la imaginación romántica, Barcelona, G. Gili, 1977.

(4). Colin MAC CABE: "Realisms and the Cinema: Note son Some brechtian theses", en Screen, Londres, 15/2, 1974 y "Theory and film: Principles of Realisme and Pleasure", en Screen, 17/3, otoño, 1976.

(5). Audio Visual Communication Review, 16(4), pp. 372-402.

(6). En Semiotica, vol. 1, nº 3, La Haya, pp. 282-321.

(7). En VV.AA.: Contribuciones..., opus cit. p. 358.

(8). En Versus, 12/15, 1975.

(9). Millán, Bompiani. Versión castellana: Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977.

(10). Michigan University.

(11). Discurso, nº 5, 1990, pp. 23-38.

(12). Opus cit. p. 30.

(13). Publicado por The American Film Institute.

(14). Indiana University Press, Bloomington.

(15). M. COSNEFROY: Opus cit. pp. 33-34.

(16). Ibid. p. 34.

(17). En Screen, vol. 16, nº 3. Recogido después en Movies and Methods, vol. II, Bill Nichols ed., University of California Press. 1985, pp. 303-315, y en Feminism and Film Theory, Constance Penley Rotledg B.F.I. Publishing, pp. 57-68.

(18). Opus cit. p. 24.

(19). En "La régression filmique", Iris, nº 10, abril, 1990, pp. 265-270.

(20). En Question of Cinema, Indiana University Press, 1981, que retoma su artículo "Notes on suture", publicado en Screen, vol. 18, nº 4, invierno 1977-78, pp. 48-76.

- (21). Autor de Narration in the Fiction Film, Madison, University of Wisconsin Press, 1985 y de "Cinema and Cognitive Psychology", en A Journal of Theory on Image and Sound, Iris, 1989.
- (22). Cinema et Production de sens, opus cit. pp. 273-274.
- (23). Véase nota 1.
- (24). Reading. Addison-Wesley Publishing Co., 1979.
- (25). Véase nota 21.
- (26). Citado por C. METZ: L'énónciation impersonnelle ou le site du film, opus cit. pp. 19, 179 y 196.
- (27). Cornell University Press, Ithaca (U.S.A.) y Londres, 1978.
- (28). Pre-publicación. Centro de Semiótica y de Lingüística de Urbino.
- (29). The University of Chicago Press. Reeditado en 1983.
- (30). Citado por METZ: Opus cit. pp. 191 y 204.
- (31). Ed. Mouton, Berlín/Nueva York/Amsterdam, 1984.
- (32). Citado por METZ: Opus cit. pp. 24, 30, 116 y 120.
- (33). En Journal of Film and Video, U.A., vol. 42, nº 1, 1990.
- (34). Citado por METZ: Opus cit. pp. 122, 152 y 165.
- (35). Hay un estudio de Jean-Paul BRODEUR y Thomas PAVEL: "Les discours sémiotique au Canada", en Le Champ sémiologique, Bruselas. Editions Complexe, 1979 y otro de Martin LEFEBVRE: "Sur les arpentés de neige des deux Canada", en 25 ans de sémiologie, opus cit. pp. 38-41, que vamos a seguir aquí en parte.
- (36). Quebec y París, Press de l'Université de Laval et Méridien Klincksieck, 1988.
- (37). En Protée, vol. 16, nº 1-2, Invierno-primavera, 1988.
- (38). En Les Cahiers du scénario, nº 4-5, Invierno 1988-1989.
- (39). Mémoire de Maîtrise, Université Laval, Quebec, 1987.
- (40). En Alexandre Jorowowsky: Cinéasta panique, Montréal y París, Presse de l'Université de Montréal et Éditions Albatros, 1988.

(41). Les images immobilisées. Procéder par impression: essai sur l'utilisation de la photographie au cinéma, Éditions Guernica, Montréal.

(42). Cinéma québécois: la difficile conquête de l'altérité, en *Littérature*, n° 66, mayo, 1987.

(43). Faire l'image, n° 7, Montréal, *Cahiers d'Études Littéraires*, Université de Québec en Montreal, 1986.

(44). Ideology and the Image, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

(45). The Subject of Semiotics, New York, Oxford University Press, 1983.

24. CONCLUSIONES FINALES

A lo largo de este trabajo hemos pasado revista a casi todo el panorama que actualmente presenta la semiología del cine o fílmica, desde los comienzos titubeantes hasta las últimas corrientes que han abierto nuevas rutas a la investigación. Antes hemos intentado trazar el angosto camino que hemos venido a englobar bajo la expresión de "investigaciones presemiológicas", camino tortuoso y necesario para arribar a la autopista de múltiples vías que refleja la perspectiva actual de los estudios semiológicos sobre el cine.

En menos de treinta años, esta disciplina ha transformado no sólo los métodos y objetivos de la tradicional estética sobre el cine, sino que también ha avanzado transformando sus propios métodos y multiplicado sus objetivos. Como toda ciencia rigurosa, se ha ido superando reflexionando sobre sí misma. La respuesta a la pregunta que se hacía Metz en 1974 sobre ¿A qué distancia estamos de una posibilidad real de formalización? se ha acertado bastante, aunque es obvio que queda mucho por hacer. Los nuevos caminos están abiertos y los nuevos investigadores, muchos discípulos de Metz, han elegido sus prioridades, en gran parte en consonancia con los caminos de la ciencia del lenguaje y del texto, como la semio-generativa, la semio-pragmática, el análisis textual, la narratología, la retórica fílmica(1). Se han renovado y actualizado los estudios sobre el cine de carácter histórico, filosóficos, sociológicos, antropológicos, etc. impulsados por la experiencia

filmosemiológica.

Por su parte, la semiología del cine se ha enriquecido con modelos no lingüísticos o de carácter mixto, ha potenciado una semiología como creación de sentido y ha revelado la naturaleza de las relaciones entre los sexos.

Las condiciones materiales e instituciones se han multiplicado. Las universidades europeas y americanas han incluido esta disciplina entre sus estudios y cada año son más numerosos los trabajos de investigación por parte de sus alumnos. A pesar de los agoreros que argumentaban la imposibilidad de la semiología para explicar la diversidad de fenómenos que confluyen en el filme, la semiología del cine ha creado un sistema de notación y denominación de los fenómenos, que permite verificar la singularidad o la regularidad. Finalmente, se ha reencontrado con la poética o la estilística al descubrir el parentesco de los textos fílmicos con los literarios, a través de las unidades que lo configuran.

Cómo dijo Eliseo Veron, "hecha la descripción estructural comienzan los interrogantes interpretativos, es preciso explorar las relaciones entre los mensajes y el contexto social. A nadie se le oculta que ésta será la prueba de fuego de la utilidad de la semiología"(2). Creemos sinceramente que la semiología del cine ha pasado, hasta ahora, esta prueba y algunas otras. Las que quedan por pasar, seguirán siendo un reto científico y una pasión que vivir.

Imposible ha sido en este trabajo dar cabida a todos los temas y aspectos, a todas las teorías y a todos los estudiosos de la

de ella. Se cumple, seguramente, la sentencia "quien mucho abarca, poco aprieta". Nuestro objetivo era sólo estudiar el proceso de configuración de una teoría del cine como lenguaje, a lo largo de su historia.

NOTAS DE CONCLUSIONES FINALES

(1). La revista francesa Vertigo ha publicado dos números monográficos, el 6 y el 7, sobre este tema.

(2). Elise VERON, refiriéndose a la semiología general, en Lenguaje y comunicación social, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

INDICE ONOMASTICO

- Abril, G., 544.
 Abruzzese, A., 25, 45.
 Agel, H., 25, 39.
 Agustí, I., 561.
 Alberá, F., 517, 534.
 Aldecoa, I., 560.
 Alexandrov, I., 55.
 Alsina, H., 26, 45.
 Althuser, L., 568.
 Alvar, M., 24, 559-561.
 Amo, A. del, 25.
 Anderson, L., 169.
 Antonioni, M., 460, 471.
 Apollinaire, G., 43.
 Aprá, A., 472, 512, 535.
 Arbó, S.J., 561.
 Aristóteles, 119, 282, 552.
 Artaud, A., 24.
 Arznar, D., 572.
 Aumont, J., 26, 253, 321, 386, 393, 442, 445, 534.
 Auspenki, B., 535.
 Austin, J.L., 447.
 Ayala, F., 24.
 Ayfree, A., 259, 281.

 Bajtin, M.M., 527.
 Balázs, B., 24, 33, 40, 81, 82, 90-95, 113, 133.
 Baldeli, P., 226.
 Balzac, H. de, 248.
 Bally, Ch., 327.
 Barthes, R., 24, 36, 191, 198, 200, 225, 226, 229, 240-253, 265, 287, 313, 359, 362, 393, 461, 470, 493, 525, 527, 552, 560, 572, 573.
 Bartok, B., 90.
 Bataille, R., 129.
 Baudouin de Courtenay, J., 517, 522.
 Baudry, J-L., 248, 253, 392, 393, 395, 399, 407, 417, 424, 425, 442, 443, 555.

 Bauer, E., 72.
 Bazin, A., 24, 33, 81, 101-108, 125, 126, 133, 231, 281, 547.
 Beaulieux, Ch., 327.
 Bellour, R., 301 308, 442.
 Benveniste, C.B., 327.
 Benveniste, E., 196, 327, 394, 396, 410, 435, 449, 451, 490.
 Bétard, Y., 579, 580.
 Berthomieu, R., 129.
 Bertolucci, B., 471.
 Bettetini, G., 26, 226, 266, 374, 451, 468, 475, 477, 486-497, 505-507.
 Biely, A., 58.
 Bobes Naves, M.C., 189.
 Bonitzer, P., 413, 442.
 Bonnard, H., 327.
 Booth, W.C., 573.
 Bordwell, D., 575-576.
 Borrelli, G., 234, 236, 238, 252.
 Boulgakova, O., 533.
 Branigan, E., 576-577.
 Brecht, B., 90.
 Bremond, C., 576.
 Brodeur, J-P., 583.
 Brooks, V., 575.
 Burch, N., 459-465.
 Bühler, K., 327.
 Buñuel, L., 543.
 Burgoyne, R., 576.
 Buyssens, E., 327.

 Canudo, R., 24, 39, 40, 42-46, 47, 112.
 Caparrós, J.M., 25.
 Carroll, L., 573.
 Carroll, N., 399, 424, 443.
 Casetti, F., 226, 451, 452, 457, 468, 505, 507-511, 515.

- Cassirer, E., 39, 206.
 Cavalcanti, A. de A., 560.
 Cela, C.J., 560.
 Cendrars, B., 43.
 Clair, R., 113.
 Cocteau, J., 560.
 Cohen, M., 570.
 Cohen-Séat, G., 24, 33, 34, 35,
 40, 97-100, 125, 126, 152, 171,
 260, 283, 329, 332, 334, 336, 339,
 361, 392, 394.
 Colin, Michel., 237, 238,
 252, 451.
 Colaizzi, G., 574.
 Comolli, J-L., 413.
 Company, J.M., 543.
 Contineau, J., 325.
 Cosnefroy, M., 568, 570, 573, 575,
 582.
 Courtés, J., 447.

 Chateau, D., 216, 236, 252.
 Chatman, S., 576.
 Cheassu, F., 132.
 Chevel, A., 327.
 Chiarini, L., 46, 49.
 Chomsky, N., 170, 327.

 Dagrada, E., 453, 510.
 Damas, G., 41-42.
 D'Annuzio, G., 43.
 Dana, J., 460-462.
 Dauras, G., 24.
 Deledalle, G., 169.
 Deleuze, G., 169, 238, 251, 561.
 Della Volpe, G., 119-120, 125,
 126, 226, 282, 321, 553, 560.
 Delluc, L., 39, 40, 46, 47.
 Derrida, J., 492, 495, 568, 572.
 Dreyer, C., 461, 462.
 Divoire, F., 45.
 Doane, M.A., 571, 572.
 Dorfles, G., 26, 121-124, 125, 126,
 229, 266.
 Dos Passos, J., 559.
 Dovjenko, A., 55.
 Ducrot, O., 447.
 Dudley Andrew, J., 26, 87, 102,
 133, 439, 440, 445, 517.
 Dufrenne, M., 40, 259.
 Dulac, G., 40.
 Duprum, J., 392.

 Durnat, R., 169.
 Duvivier, J., 371.
 Dvorak, A., 91.

 Eco, U., 24, 191, 192, 193,
 194, 226, 272, 321, 347, 362,
 377, 387, 461, 468, 481-485,
 488, 496, 497, 505, 513, 515,
 525, 537, 551, 570.
 Eichenbaum, B., 59, 518, 519,
 520, 521.
 Eisenstein, S., 24, 33, 35,
 40, 55, 57, 58-67, 68, 69, 71,
 73, 75, 108, 113, 128, 235,
 246, 374, 461, 526, 530, 532,
 533, 536, 538, 547, 566.
 Eisner, L., 40.
 Entrambasaguas, J., 24.
 Epstein, J., 39, 40, 46, 48,
 133, 134.
 Erice, V., 543.
 Escuela de Tartu, 24, 526-532

 Fages, J.B., 552.
 Faure, E., 40, 113.
 Fernández, D., 442.
 Fieschi, J.A., 385.
 Foucoault, M., 568, 572.
 Fouler, Roger., 191, 192, 194.
 Freud, S., 388, 395, 398, 411,
 416, 422, 426, 450, 574.

 Gance, A., 133.
 Garcia Berrio, A., 213.
 Garcia Escudero, J.M., 24.
 Garcies, A., 236, 252.
 Gardin, V., 55.
 Garroni, E., 24, 223, 468,
 498-504, 550, 55.
 Gaudreaul, A., 237, 309, 310,
 311, 312, 314, 325, 579.
 Gautier, G., 252.
 Genette, G., 448, 449, 457.
 Gingras, N., 580.
 Godard, J-L., 101, 471.
 Gogol, N.V., 74.
 Goldman, L., 25.
 Golovnia, A., 55.
 Gómez Mesa, L., 24.
 González Requena, J., 506, 545,
 556-558.
 Gordillo, I., 541.

- Gorki, M., 560.
 Goytisoló, J., 560.
 Green, A., 393.
 Greimas, A.J., 29, 240, 312, 313, 341, 347, 349, 385, 447, 451, 551, 555, 576.
 Griffit, D.W., 39, 47, 56, 60, 73, 92, 513.
 Gubern, R., 24, 25, 91, 227, 546-548.
 Guerassimov, S., 55.
 Gurgoyne, G., 577.

 Ivanov, V., 26, 62, 63, 66, 67, 527, 530-531, 532, 535.

 Jakobson, R., 59, 196, 212, 367, 391, 428, 431, 446, 520-526, 527, 538, 568.
 Jhonson, C., 572, 575.
 Joikovski, J., 531.
 Jolhovski, A., 527.
 Jordá, J., 522, 534.
 Jost, F., 236, 237.
 Joyce, J., 559.

 Kaufman, A., 68.
 Kazarian, R., 533.
 Kerenski, A.F., 53.
 Kleiman, N., 517, 533.
 Klein, M., 408, 411, 443, 444.
 Koch, W.A., 26, 226, 537-539, 569.
 Koltzov, M., 68.
 Kozintzev, G., 55.
 Kristeva, J., 200, 359, 436, 495.
 Kulechov, L., 40, 55, 57, 68, 72-75, 76, 145, 538.
 Kuntzel, T., 246, 248, 251.
 Kuyper, E., 574.

 Labarthe, A.S., 72.
 Lacan, J., 388, 390, 411, 421, 426, 427, 435, 442, 444, 568, 574.
 Lacruz, M., 56.
 Laffay, A., 24, 116-117, 125, 126, 310, 311.
 Lafuente Ferrari, E., 203, 213.
 Lagni, M., 246.
 Lang, F., 431, 462.
 Larouche, M., 580.
 Leacock, R., 81.

 Lefebvre, H., 579.
 Leger, F., 43.
 Lenin, V. U., 52, 53, 54.
 Levi-Strauss, C., 191, 196, 313, 362, 367, 527, 568.
 Lherminier, P., 45.
 Lotman, J. M., 24, 227, 517, 526-532, 534, 535, 570.
 Lozano Maneiro, J.M., 517, 526, 534, 535, 544.
 Lyons, J., 191.

 Llinas, F., 303, 322, 543.

 Maiakouski, V., 58.
 Maldavsky, D., 390, 441.
 Mallada, L.B., 544.
 Maqua, J., 303, 322, 543.
 Marce i Puig, F., 544.
 Marcel, G., 101.
 Marie, M., 26, 186, 253, 393, 453, 457.
 Marin, L., 201, 212, 213.
 Marinetti, F.T., 43.
 Marrone, G., 467.
 Martin, M., 24, 130, 131, 232.
 Martinet, A., 271.
 Mast, G., 570.
 Marcuse, H., 568.
 McCabe, C., 566, 582.
 McLuhan, M., 24, 87, 91.
 Mellen Camp, P., 572.
 Mercer, J., 569.
 Merleau-Ponty, M., 101.
 Metz, Ch., 16, 17, 20, 24, 26, 33, 49, 61, 88, 92, 100, 117, 118, 135, 154, 156, 159, 163, 164, 166, 168, 169, 171, 182, 184, 185, 187, 217, 220, 221, 223, 224, 225, 232, 233, 234, 235, 237, 240, 242, 245, 246, 247, 248, 253, 254-459, 461, 470, 472, 475, 481, 488, 490, 492, 494, 498, 504, 515, 525, 532, 537, 542, 549, 550, 551, 555, 566, 570, 571, 573.
 Meunier, M., 259.
 Meyerhold, V.E., 60.
 Mitry, J., 23, 24, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 49, 57, 66, 69, 71, 74, 97, 98, 101, 133-189, 219, 232, 242, 253, 256, 259, 280, 293, 377, 525.

- Moles, A., 24.
 Moliner, M., 30.
 Montes, S., 227, 544.
 Morin, E., 24, 34, 35, 40, 101, 109-115, 125, 154, 392.
 Morris, Ch., 28, 31, 377, 485.
 Mukařovsky, J., 24, 201, 202, 210-212, 213.
 Mulvey, L., 572, 574.
 Münsterberg, H., 128, 132, 391.
 Murnau, F.W., 440.

 Nadal, J.M., 446, 457, 545.
 Naumovitch, G., 436.
 Nichols, B., 581.
 Noussinova, N., 533.

 Odin, R., 129, 217, 223, 237, 240, 252, 290, 296, 308, 322, 327, 348, 349, 385, 387, 457, 499, 502-504, 519, 534, 575.
 Oltra, A.M., 544.
 Ortega y Gasset, J., 560.
 Oswal, L., 571.

 Paccini, L., 535.
 Palacios More, R., 138.
 Panofsky, E., 24, 39, 57, 201, 202-209, 213, 287.
 Pavel, T., 583.
 Pasolini, P.P., 184, 226, 271, 352, 374, 377, 470, 471-480, 488, 490, 510, 512, 551.
 Peirce, Ch. S., 28, 31.
 Pennebaker, D.A., 81.
 Peña Marín, A., 544.
 Pereira, M., 131, 232.
 Pérez Estremera, M., 69, 512, 513.
 Perkins, V., 226.
 Péruesse, D., 580.
 Perrot, V., 24, 33, 41-42, 138.
 Pescatore, G., 453.
 Picasso, P., 43.
 Pierre, S., 26, 251.
 Pilard, P., 90.
 Piscator, E., 90.
 Potebnia, A., 58.
 Prieto, A., 24, 561.
 Prieto, L.J., 377.
 Propp, V., 313, 367, 576.
 Pryench, C., 569.
 Rudovkin, V., 24, 40, 55, 76-79.
 Puschkin, A.S., 74.

 Ramírez Dominguez, J.A., 545.
 Rapisarda, G., 534.
 Ravel, M., 43.
 Renoir, J., 460.
 Resnais, A., 460.
 Revuz, Ch., 519.
 Reynaud, I., 579, 580.
 Ricoeur, P., 439.
 Rinieri, J-J., 392.
 Rivette, J., 101.
 Robbe-Grillet, A., 235, 236.
 Rodriguez Sanz, C., 513.
 Roemer, M., 81.
 Rohmer, E., 101, 440, 445, 472, 512.
 Romaguera, J., 26, 45.
 Romera Castillo, J., 228, 542.
 Romero, L., 560.
 Romm, M., 55.
 Ropars Wuilleumier, M.C., 235, 237, 246, 252, 453, 454.
 Rossellini, R., 267, 301.
 Rouch, J., 109.
 Ruta, M.C., 467.
 Rozier, J., 293, 300.

 Sainati, A., 467, 512.
 Saint-Pont, V. de, 44.
 Saltini, V., 472, 473.
 Salvador, T., 560.
 Sánchez Andrada, A., 544.
 Sapir, E., 191, 196.
 Sartre, J-P., 197, 117.
 Saussure, F. de, 24, 27, 29, 31, 191, 192, 269, 292, 322, 336, 493, 529, 566, 568.
 Scapiro, M., 212.
 Scorsese, M., 573.
 Scrilova, E., 68.
 Schéfer, J-L., 200, 212, 424.
 Schopenhauer, A., 44.
 Sebeok, T.A., 191.
 Segre, C., 24, 467.
 Silverman, K., 575, 581.
 Simon, J-P., 237.
 Slovski, V., 59, 75, 518, 519, 520-526.
 Stanislavski, C.S.A., 60.
 Snow, E.E., 569.
 Soller, Ph., 495.
 Sorlin, P., 235, 246.
 Souram, E., 40, 361.
 Spottiswoode, R.J., 128.

Stravinski, I.F., 43.

Zunzunegui, Santos., 213, 228,
253, 457, 463, 545.

Talens, J., 228, 542, 543.

Tardy, M., 253.

Thérien, G., 580.

Thompson, K., 575.

Tinianov, Y., 518, 520-521.

Tolstoi, L.N., 74.

Tolton, C., 581.

Todorov, T., 200.

Tordero, A., 228, 542.

Toti, G., 470.

Trauberg, L., 55.

Troubetzkoy, N.S., 196.

Truffaut, F., 101.

Tsyviane, J., 528, 532.

Tudor, A., 25.

Uscatescu, J., 39, 45, 46, 49, 215,
223, 227, 259.

Uspenski, B.A., 201, 213, 528.

Utrera, R., 20, 24.

Urrutia, J., 24, 26, 29, 30, 31, 33,
44, 45, 49, 151, 201, 207, 219, 223,
227, 229, 232, 241, 252, 258, 266,
321, 324, 325, 332, 333, 385, 478,
517, 537, 540, 541, 542, 549-555,
562.

Vanoye, F., 237.

Vernet, M., 453.

Verón, E., 221, 223, 586, 588.

Vertov, D., 40, 55, 57, 68-71, 90,
462, 560.

Veseovsky, A., 58.

Wagner, O., 43.

Wallis, M., 212.

Wartburg, O.H., 39.

Welles, O., 107.

Williams, L., 571, 572.

Wittgenstein, L., 191.

Wölfflin, H., 39.

Wollen, Peter., 226, 392, 565-567.

Worth, S., 26, 374, 538, 568, 569,
580.

Yllera, A., 210.

Yutkevitch, S., 55.

Zagoyan, G., 533.

Zemsh, A., 212.

BILBIOGRAFIA UTILIZADA*

ABRUZZESE, Alberto

- 1978: La imagen fílmica, Barcelona, Gustavo Gili.

AGEL, Henri

- 1957: El cine. Su técnica. Su historia, Bilbao, Gráficas Desclée de Brouwer.
- 1958: ¿El cine tiene alma?, Madrid, Rialp.

AGEL, Henri y AYFRE, Amédée

- 1963: Cine y personalidad, Madrid, Rialp.

ALBÉRA, François

- 1991: "Du côté de l'Oural", en 25 ans de sémiologie, París, CinémAction, nº 58.

ALCALA, Bruno

- 1988: "Temps et pensée", en Les théories du cinéma aujourd'hui, París, CinémAction, nº 47.

ALCOVER, Norberto y ÚRBER, Luis

- 1976: Introducción a la lectura crítica del cilm, Barcelona, Ed. Don Bosco.

ALVAR, Manuel

- 1968: "Técnica cinematográfica en la novela española", en Arbor, nº 276, Madrid, pp. 253-270.

AMO, Alvaro del

- 1969: El cine en la crítica del método, Madrid, Edicusa.
- 1972: Estética del montaje, Madrid, Edición del autor.

AMO BARRIOS, Carlos del

- 1978: Cine didáctico, Madrid, Instituto Nacional de Ciencias de la Educación.

*De entre toda la bilbiografía consultada, figura aquí solamente aquella que ha sido utilizad directamente a lo largo del trabajo.

APRA, Adriano

- 1970: "Prólogo" a Cine de poesía contra cine de prosa, Barcelona, Anagrama, pp. 5-8.
- 1972: "Prólogo" a Estética del montaje, de Antonio del AMO, Madrid, Edición del autor.

APRA, Adriano y MARTELLI, Luigi

- 1976: "Presse sintagmatiche ad un analisis di viaggio in Italia di Rossellini", en Cinema e Film, nº 2, pp. 198-207.

ARISTARCO, Guido

- 1968: Historia de las teorías cinematográficas, Barcelona, Lumen.

ARIZMENDI, Milagros

- 1975: El comic, Barcelona, Planeta.

ARNHEIM, Rudolf

- 1971: El cine como arte, Buenos Aires, Ed. Infinito.
- 1991: Arte y percepción visual, Madrid, Alianza Ed. (9ª edición).

ARTAUD, Antonín

- 1973: El cine, Madrid, Alianza Ed.

AUMONT, Jaques

- 1988: "Peinture et cinéma: L'œil interminable", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, nº 47, pp. 114-119.

AUMONT, J. Y MARIE, M.

- 1990: Análisis del film, Barcelona, Paidós.

AUMONT, J. Y OTROS

- 1989: Estética del cine, Barcelona, Paidós.

BÄCHLER, Odile

- 1988: "La sémiologie générative", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, nº 47, pp. 44-51.

BALÁZS, Béla

- 1978: El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo, Barcelona, Gustavo Gili.

BALDELI, Pío

- 1969: "La ideología en las estructuras del lenguaje", en Ideología y lenguaje cinematográfico, de VV. AA., Madrid, Alberto Corazón, pp. 213-236.

BARBARO, Umberto

- 1977: El cine y el desquite marxista del arte, 2 vols., Barcelona, Gustavo Gili.

BARTHES, Roland

- 1969a: "Principios y objetivos del análisis estructural", en Ideología y lenguaje cinematográfico, VV. AA., pp. 171-186.

- 1969b: "De la semiología a la translingüística", en Aproximación al estructuralismo, de VV. AA., Buenos Aires, Galerna, (2ª edición).
- 1971: Elementos de semiología, Madrid, Albeto Corazón.
- 1972a: "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, (2ª edición).
- 1972b: "El efecto de realidad", en Lo verosímil, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, (2ª edición).
- 1973: "Entrevista", en El libro de los otros, de Raymond BELLOUR, Barcelona, Anagrama.
- 1974: "La antigua retórica", en Investigaciones retóricas I, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- 1976a: "Retórica de la imagen", en La semiología, VV.AA., Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, (4ª edición).
- 1976b: "El mensaje fotográfico", en La Semiología, de VV. AA., Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- 1976c: "El tercer sentido", en Contribuciones al análisis semiológico del film, de VV. AA, Valencia, Fernando Torres ed.
- 1980: Mitologías, Madrid, Siglo XXI.
- 1980: S/Z, México, Siglo XXI.
- 1990: "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe", en La aventura semiológica, Barcelona, Paidós.

BAUDRY, Jean-Louis

- 1974: "Xine: Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base", en Lenguajes, año 1, nº 2, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 53-67.

BAZIN, André

- 1966: ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp.
- 1974: Orson Welles, Valencia, Fernando Torres ed.

BELLOUR, Raymond

- 1969: "Les Oiseaux de Hitchcock: Analyse d'une sequence", en Cahiers du cinéma, nº 216, pp. 24-38.
- 1973: El libro de los otros, Barcelona, Anagrama.

BENVENISTE, Emile

- 1989: Problemas de lingüística general I, México, Siglo XXI, (15ª edición).
- 1991: Problemas de lingüística general II, México, Siglo XXI.

BERTETTO, Paolo

- 1977: Cine, fábrica ay vanguardia, Barcelona, Gustavo Gili.

BETTETINI, Gianfranco

- 1975: Cine: Lengua y escritura, México, Fondo de Cultura Económica.
- 1977: Producción significativa y puesta en escena, Barcelona, G. Gili.
- 1984: Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los test audiovisuales, México, Fondo de Cultura Económica.

- 1986: La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva, Madrid, Cátedra.

BILBATUA, Miguel

- 1971: "Prólogo" a Cine soviético de vanguardia, Madrid, Alberto Corazón, pp. 9-35.

BIRDDWISTHELL, Ray L.

- 1974: "Cinésica y comunicación", en El aula sin muros, VV. AA., Barcelona, Laia, pp. 33-44.

BLOM-DAHL ANDERSEN, A.

- 1975: Principios generales de la conversación audiovisual, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A.

BOLELE, M.

- 1978: "Lectura y análisis de imágenes. Nueva dimensión pedagógica", en Mensajey Medios, nº 2, Madrid, I.O.R.T., pp. 53-55.

BORRAS, J. y COLOMER, A.

- 1977: El lenguaje básico del cine, Barcelona, Nido.

BORRELI, Guy

- 1991: "La genèse et les générations", en 25 ans de sémiologie, CinémaAction, nº 58, París, pp. 14-25.

BOVES NAVES, María del Carme

- 1973: La semiótica como teoría lingüística, Madrid, Gredos.

- 1989: La semiología, Madrid, Síntesis.

BURCH, Noël

- 1972: Praxis del cine, Madrid, Fundamentos.

- 1987: El tragaluz infinito, Madrid, Cátedra.

BURCH, N. y DANA, J.

- 1974: "Proposiciones", en Lenguajes, año 1, nº 2, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 69-100.

CABRERA INFANTE, Guillermo

- 1975: Un oficio del siglo XX, Barcelona, Seix Barral.

- 1985: "Manifiesto de las Sieta Artes", en Fuentes y Documentos del Cine, de J.ROMAGUERA I RAMIO y H. ALSINA THEVENET, Barcelona, Fontamarcá, pp. 17-20.

CAPARROS LERA, J. María

- 1978: El cine político, Barcelona, Dopesa.

- 1981: Traveling por el cinecontemporáneo, Madrid, Rialp.

CARO BAROJA, Pío

- 1969: Apuntes sobre la expresión subjetiva del Cine y la T.V., Cuadernos de T.V., nº 2, Ministerio de Información y Turismo.

CARONTINI, Enrico y PERAYA, Daniel

- 1979: Elementos de Semiótica General, Barcelona, Gustavo Gili.

CASASÚS, José María

- 1973: Teoría de la imagen, Barcelona, Salvat.

CASETTI, Francesco

- 1989: El film y su espectador, Madrid, Cátedra.

CEBRIAN HERREROS, Mariano

- 1972: Introducción al lenguaje de la Televisión. Una perspectiva semiótica, Madrid, Pirámide.

CERAM, C. W.

- 1965: Arqueología del cine, Barcelona, Destino.

CIRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA

- 1970: Tesis de 1929, Madrid, Alberto Corazón.

CLAIR, Renee

- 1974: Cine de ayer, cine de hoy, Las Palmas de Gran Canari, Inventarios Provisionales Eds.

COLLET, Jean

- 1988: "A-t-on jamais demandé à une théorie de narcher!", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, nº 47, pp. 171-175.

COMPANY; Juan María

- 1976: "Cuestiones históricas", en El cine, Valencia, Edimag.
- 1978: "El sujeto pornográfico", en La Mirada, nº 1.
- 1983: "Pedro Ladrador", en Contracampo, nº 33.
- 1983: "Dalí y el cine", en Contracampo, nº 32.

CONTRERAS, Miguel Angel y GARCIA, A.

- 1979: "El montaje como factor de análisis del telefilme", en Mensaje y medios, nº 6, I.O.R.T., pp. 63-70.

COSNEFROY; Mina y CUBITT, Sean

- 1991: "Dans le monde anglo-saxon: a strange love affair", en 25 ans de sémiologie, CinémAction, nº 58, París, pp. 26-35.

COSTA, Joan

- 1979: "¿Existe un lenguaje fotográfico?", en Mensaje y medios, nº 8, pp. 5-9.

CHATEAU, Dominique

- 1991: "Une question de discipline: esthétique et sémiologie", en 25 ans de sémiologie, CinémAction, nº 58, París, pp. 138-141.

CHIARINI, Luigi

- 1963: El cine, quinto poder, Madrid, Taurus.

DAGRADA, Elena

- 1988: "La narración en primera persona y la cámara subjetiva: El error de Lady in the Lake", en Discurso, nº 2, Sevilla, pp. 34-48.

DAGRADA, E. y PESCATORE, G.

- 1990: "¿Semiología del cine? Es necesario continuar. Conversación con Christian Metz", en Discurso, nº 5, Sevilla, pp. 91-104.

DELEUZE, Gilles

- 1984: La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, Barcelona, Paidós, (2ª edición).
- 1987: La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Paidós.

DELLA VOLPE, Galvano

- 1966: Crítica del gusto, Barcelona, Seix Barral.
 - 1967: Lo verosímil fílmico y otros ensayos, Madrid, Ciencia Nueva.
 - 1969: "¿Es posible una crítica cinematográfica?", en Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón.
- DELLA VOLPE Y OTROS: Ver VV. AA., 1971a.

DONDIS, Donis A.

- 1990: La sintaxis de la imagen, Barcelona, Gustavo Gili.

DORFLES, Gillo

- 1963: El devenir de las artes, México, Fondo de Cultura Económica.
- 1967: Símbolo, comunicación y consumo, Barcelona, Lumen.
- 1969: Nuevos ritos, nuevos mitos, Barcelona, Lumen.
- 1972: Naturaleza y artificio, Barcelona, Lumen.

DUDLEY ANDREW, J.

- 1978: Las principales teorías cinematográficas, Barcelona, Gustavo Gili.
- 1988: "Préface: Les théories made in France sur le marché international", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémaAction, nº 47, París, pp. 12-15.

DUFLOT, Jean

- 1971: Conversaciones con Pier Paolo Pasolini, Barcelona, Anagrama.

ECO, Umberto

- 1968: Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Lumen.
- 1969: "Acerca de las articulaciones del código cinematográfico", en Ideología y lenguaje cinematográfico, VV. AA., Madrid, Alberto Corazón, pp. 137-169.
- 1972a: La definición del arte, Barcelona, Martínez Roca, (2ª edición).
- 1972b: "Semiología de los mensajes visuales", en Análisis de las imágenes, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 23-80.
- 1975: La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Barcelona, Lumen, (2ª edición).

- 1976: Signo, Barcelona, Labor.
- 1976a: "La vida social como un sistema de signos", en Introducción al estructuralismo, VV. AA., Madrid, Alianza Ed.
- 1976b: "Codice", en Versus. Quaderni di studi semiotici, nº 14, Milán, Bompiani, pp. 1-38.
- 1977: Tratado de emiética general, Barcelona, Lumen.
- 1981: Lector en fábula (La cooperación interpretativa en el texto narrativo), Barcelona, Lumen.
- 1985: Obra abierta, Barcelona, Planeta-Agostini.
- 1990: Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, (10ª edición).

EICHEMBAUM, Boris

- 1970: "Problemes de le cine-Stylistique", en Russie ans vingt, VV. AA.: Cahiers du Cinéma, nº 220-221, pp. 70-78.
- 1973: "La teoría del 'método formal'", en Formalismo y vanguardia, vol. 1, Madrid, Alberto Corazón, pp. 27-83.

EISENSTEIN, S. M.

- 1958: Teoría y técnica cinematográfica, Madrid, Rialp.
- 1970: Reflexiones de un cineasta, Barcelona, Lumen.
- 1971a: "Para una aproximación materialista a la forma", en Cine soviético de vanguardia, Madrid, Alberto Cozarón, pp. 145-158.
- 1971b: "Del teatro al cine", "El principio cinematográfico y el ideograma" y "Dialéctica de la forma cinematográfica", en Cine soviético de vanguardia, VV. AA., Madrid, A. Corazón.
- 1974: El sentido del cine, Buenos Aires, Siglo XXI.
- 1976: "Carta a Tíniánov", en Contribuciones al análisis semiológico del film, Valencia, Fdo. Torres ed. pp. 77-86.
- 1986: La forma del cine, México, Siglo XXI.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de

- 1954: Filmoliteratura, Madrid, C.S.I.C.

EPSEIN, Jean

- 1957: La esencia del cine, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión.

ÉVRARD, Franck

- 1989: "Pulsion scopique et répétition: les lunettes du cinéphile", en Cinéma et psychanalyse, CinémaAction, nº 50, París, pp. 47-52.

FERNANDEZ, Cándido

- 1979: Iniciación allenguaje del cine, Madrid, Ministerio de Cultura.

FISCHER, Ernst

- 1972: Lenguaje y arte, Buenos Aires, Rodolfo Alonso ed.

FLORES AUÑON; Juan Carlkos

- 1982 El cine, otro medio didáctico, Madrid. Ed. Escuela Española.

FONT, Domenec

- 1985: El poder de la imagen, Barcelona, Salvat.

FRANCE, Xavier de

- 1991: "Quand socio et sémio vont en bateau", en 25 ans de sémiologie, CinémAction, n° 58, pp. 124-127.

FOWLER, Roger

- 1988: La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística, Alcoy, Ed. Marfil.

FRANCASTEL, Pierre

- 1975: Sociología del Arte, Madrid, Alianza Ed.

GAMBETI, Giacomo y SERMASI, Erizo

- Cómo se mira un film, Buenos Aires, Ed. Universitaria.

GARCIA BERRIO, A y HERNANDEZ FERNANDEZ; Teresa

- 1988: Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos.

GARCIA ESCUDERO, José María

- 1962: Cine español, Madrid, Rialp.
- 1970: Vamos a hablar de cine, Madrid, Salvat/Alianza.

GARDIES, André

- 1991: "L'âge d'une génération", en 25 ans de sémiologie, CinémAction, n° 58, París, pp. 9-11.
- 1991: "Langage abscons, s'abstenir?", Idem, pp. 95-101.

GARRONI, Emilio

- 1971: "Contenido y significado de la obra cinematográfica", en Problemas del nuevo cine, de DELLA VOLPE y OTROS, Madrid, Alianza Ed., pp. 109-130.
- 1975: Proyecto de Semiótica. Problemas teóricos y aplicados, Barcelona, Gustavo Gili.

GASCA, Luis

- 1969: Cine y ciencia-ficción, Barcelona, llibres de Sinera.

GAUDREAUULT, André

- 1988: "Le cinéma des premiers temps", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, n° 47, París, pp. 102-108.
- 1990: "Les Aventures d'un concept: la narrativité", en Christian Metz et la théorie du cinéma, Iris, n° 10, París, Meridiens Klincksieck, pp. 121-131.

GAUTHIER, Guy

- 1988: "Christian Metz, l'éclaireur", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, n° 47, París, pp. 31-39.
- 1990: "Langage et cinéma... et bande dessinée", en Christian Metz et la théorie du cinéma, Iris, n° 10, París, Meridiens Klincksieck, pp. 67-76.

GENETTE, Gérard

- 1972: "Fronteras del relato", en Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 193-208.

GILLAIN, Anne

- 1989: "Fantasme originaire: le plaisir narratif", en Cinéma et Psychanalyse, CinémAction, n° 50, París, pp. 60-67.

GOLDMAN, Annie

- 1972: Cine y sociedad moderna, Madrid, Fundamentos.

GOMEZ MESA, Luis

- 1978: La Literatura Española en el Cine Nacional, Madrid, Filmoteca Nacional de España.

GOMEZ CANSECO, Luis

- 1987: "Reseña" a Sémiologie littéraire. Essai sur la scène textuelle, de Iivend Erik LARSEN, en Discurso, n° 1, pp. 125-128.

GONZALEZ-HABA, Manuela

- 1954: Sobre una poética del cine, Madrid, Ed. Sapiencia.

GONZALEZ REQUENA, Jesús

- 1980: "Film, texto, semiótica", en Contracampo, n° 13.
- 1985: "Film, discurso, texto", en Rev. de Ciencias de la Información, n° 2, pp. 15-40.
- 1986a: "Enunciación, punto de vista, sujeto", en Contracampo, n° 40.
- 1986b: "Prólogo" a La conversación audiovisual, de G. BETTETINI, Madrid, Cátedra, pp. 9-12.
- 1988: El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad, Madrid, Cátedra.

GORDILLO ALVAREZ, Inmaculada

- 1988: "Literatura y cine: Bibliografía en español", en Discurso, n° 2, Sevilla, pp. 95-104.
- 1990: "Reseña" a El film y su espectador, de F. CASETTI, en Discurso, n° 5, Sevilla, pp. 137-139.

GORTARI DRETS, Carlos

- 1978: "Especificidad del lenguaje televisivo", en Cuadernos de Televisión, n° 1, Madrid, Ministerio de Información y Turismo.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.

- 1982 y 1991: Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, 2 vols., Madrid, Gredos.

GUATTARI, Félix

- 1989: "Les agents de l'aliénation et du désir: la tension énonciative", en Cinéma et psychanalyse, CinémAction, n° 50, París, pp. 33-37.

GUBERN; Roman

- 1972: "La articulación cinematográfica: nacimiento de una gramática", en Comunicación XXI, vol. I, nº 7, Madrid.
- 1974: Mensajes icónicos en la cultura de masas, Barcelona, Lumen.
- 1979: El lenguaje de los cómics, Barcelona, Península.
- 1983: La imagen y la cultura de masas, Barcelona, Bruguera.
- 1987: La mirada opulenta, Barcelona, Gustavo Gili.
- 1990: "Los sensogramas: Una iconización de lo invisible", en Investigaciones semióticas III, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

HAUSER, Arnold

- 1969: Historia social de la literatura y el arte, vol III, Naturalismo e impresionismo. Bajo el signo del cisne, Madrid, Guadarrama.

HERNANDEZ, Marta y REVUELTA, Manuel

- 1976: 30 años de cine al alcance de todos los españoles, Bilbao, Ed. Zero.

HERNANDEZ ESTEVE, Vicente

- 1976: "Lenguaje", en El cine, Valencia, Edimag.
- 1988: "Teoría y técnica del análisis fílmico", en Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra.

HJELMSLEV, Louis

- 1971: Prolegómenos para una teoría del lenguaje, Madrid, Grados.

HUESO, A. Luis

- 1976: Historia de los géneros cinematográficos, Valladolid, Herald Distribuidor.

IVANOV, Viatcheslav

- 1976: "Eisenstein y la lingüística estructural moderna", en Contribuciones al análisis semiológico del film, VV. AA., pp. 87-102.
- 1979: "La estructura de los signos en el cine", en Semiótica de la Cultura, Madrid, Cátedra, pp. 219-224.

JAKOBSON, Roman

- 1967: Fundamentos del lenguaje, Madrid, Ciencia Nueva.
- 1976: "¿Decadencia del cine?", en Contribuciones..., VV.AA. pp. 171-182.

JARVIE, I.C.

- 1974: Sociología del cine, Madrid, Guadarrama.

JEANNE, T. y FORD, Charles

- 1984: Historia ilustrada del cine, 3 vols., Madrid, Alianza Ed.

JORDA, Joaquín

- 1971: "Prólogo" a Cine y Lenguaje, de V. SLOVSKI, Barcelona, Anagrama.

JOST, François

- 1988a: "Propuesta para una Narratología Comparada", en Discurso, nº 2, Sevilla, pp. 21-32.
- 1988b: "La narratologie. Point de vue sur l'énonciation", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, nº 47, París, pp. 63-66.
- 1990: "La Sémiologie du cinéma et ses modeles", en Christian Metz et la théorie du Cinéma, Iris, nº 10, París, Meridiens Klincksieck, pp. 133-141.
- 1991: "Une cousine germaine: la narratologie", en 25 ans de sémiologie, CinémAction, nº 58, París, pp. 64-68.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé

- 1989: "Portraits: Pasolini et Freud, ou les chevilles qui enflent", en Cinéma et psychanalyse, CinémAction, nº 50, París, pp. 108-113.

KERMABON, Jacques

- 1988: "L'état des choses", en Les théories du cinéma aujourd'hui, pp. 8-11.

KOCH, Walter A.

- 1976: "Grados de semiotización en el film", en Contribuciones..., VV. AA., pp. 337-365.

KRISTEVA, Julia

- 1970: "La productiviad llamada texto", en Lo verosímil, Buenos Aires, E. Tiempo Contemporáneo, pp. 63-93.
- 1974: "Cine: práctica analítica práctica revolucionaria", en Lenguajes, Año 1, nº 2, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 101-120.
- 1975: "Ellipse sur la frayer et la séduction spéculaire", en Communications, nº 23, París, Seuil, pp. 73-78.
- 1981: Semiótica, e vols., Madrid, Fundamentos.

KULECHOV, Lev

- 1971: "Entrevista", realizada por André S. Labarthe, en Cine soviético de vanguardia, VV.AA., pp. 39-53.

KUNTZEL, Thierry

- 1975: "La travail du film, 2", en Communications, nº 23, París, Seuil, pp. 136-189.

LAFFAY, Albert

- 1973: Lógica del cine, Barcelona, Labor.

LAFUENTE FERRARI, Enrique

- 1972: "Introducción a Panofsky", en Estudios sobre Iconología, de Erwin PANOFSKY, Madrid, Alianza Ed., pp. IX-XL.

LAGNY, Michèle

- 1988: "Histoire et cinéma", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, nº 47, París, pp. 73-78.

- LAROUCHE, Michel
 - 1988: "La théorie à l'épreuve du cinéma expérimental", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, n° 47, pp. 134-138.
- LEFEBVRE, Martin
 - 1991: "Sur les arpentés de neige des deux Canada", en 25 ans de Sémiologie, CinémAction, n° 58, París, pp. 38-41.
- LEUTRAT, Jean-Louis
 - 1990: "Sur la terre comme au ciel", en Christiane Metz et la théorie du cinéma, Iris, n° 10, París, Meridiens Klincksieck, pp. 199-210.
- LEVI-STRAUSS, Claude
 - 1968: Lo crudo y lo cocido, México, Fondo de Cultura Económica.
- LOBO, Margarita
 - 1983: El arte en el cine, Madrid, Universidad Politécnica.
- LOTMAN, Yuri M..
 - 1979: Estética y Semiótica del Cine, Barcelona, Gustavo Gili.
- LOTMAN, Jurij M. y Escuela de Tartu
 - 1979: Semiótica de la Cultura, Introducción, selección y notas de Jorge Lozano, Madrid, Cátedra.
- LOZANO, Jorge
 - 1979: "Introducción a Lotman y Escuela de Tartu", en Semiótica de la Cultura, Madrid, Cátedra, pp. 9-37.
- LOZANO, J., PEÑA-MARIN, C. y ABRIL, G.
 - 1986: Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, Madrid, Cátedra.
- LOZANO MANEIRO, José María
 - 1977: Aplicación del análisis estructural a la estética de la imagen: semiótica del cine, Memoria de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, Universidad Complutense.
- LLINAS; Francesc y MAQUA, Javier
 - 1976: El cadáver del tiempo. El Collage como transmisión narrativo/ideológica, Valencia, Fernando Torres.
- MADARIAGA, Luis
 - 1968: Diccionario de fotografía y cine, Madrid, Tesoro.
- McLUHAN, Marshall
 - 1974: "El aula sin muros", en El aula sin muros, de E. CARPENTER y M. McLuhan, Barcelona, Laia, pp. 235-237.
 - 1975. "Entrevista", en Teoría de la imagen, Barcelona, Salvat, pp. 8-23.

MALDAVSKY, David

- 1977: Teoría de las representaciones. Sistemas y matrices, transformaciones y estilo, Buenos Aires, Nueva Visión.

MALTESE, Conrado

- 1972: Semiología del mensaje objetual, Madrid, Alberto Corazón.

MARCE-L. PUIG, Frances

- 1983: Teoría y análisis de las imágenes, Facultas de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

MARCOS MARIN, Francisco

- 1977: El comentario lingüístico, Madrid, Cátedra.

MARIE, Michel

- 1988: "La théorie et la critique face aux médias et à l'école", en Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, n° 47, pp. 176-181.
- 1989: Estética del cine, de J. AUMONT y OTROS; Barcelona, Paidós.
- 1990: Análisis del film, de J. AUMONT y M. Marie, Barcelona, Paidós.
- 1991: "Cinéphilie et sémiologie" y "Lettre ouverte: qui enseigne à l'université?", en 25 ans de sémiologie, CinémAction, n° 58, París, pp. 61-63 y 182-184.

MARIE; Michel y VERNET, Marc

- 1990: "Entretien avec Christian Metz", en Christian Metz et la Théorie du cinéma, Iris, n° 10, París, Meridiens Klincksieck, pp. 271-297.

MARIN, Louis

- 1972: "La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin", en Análisis de las imágenes, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 237-271.
- 1978: Estudios semiológicos (La lectura de la imagen), Madrid, Alberto Corazón.

MARTA HERNANDEZ, Colectivo

- 1973. "Los mecanismos comunicativos en el cine de todos los días. Del crítica al análisis semiológico", en Communications XXI, n° 16, pp. 81-91.

MARTINET, André

- 1970: Elementos de lingüística general, Madrid, Gredos.

MAUGENDRE, Dominique

- 1989: "Concordances conceptuales", en Cinéma et psychanalyse, CinémAction, n° 50, París, pp. 125-129.

McCONNELL, Frank D.

- 1977: El cine y la imaginación romántica, Barcelona, Gustavo Gili.

- MENDEZ LEITE, Fernando
- 1980: Las grandes escuelas del cine, Barcelona, Circe.
- METZ, Christian
- 1969a "El decir y lo dicho en el cine", en Ideología y lenguaje cinematográfico, VV. AA., Madrid, Alberto Corazón.
 - 1969b "Los elementos semiológicos del film", en Ideología y lenguaje..., VV. AA., pp. 113-135.
 - 1970: "La gran sintagmática del film narrativo", en Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 147-153.
 - 1971: "Conversación con Christian Metz. Sobre la especificidad del cinema)", por J.A. Fieschi, en Revista de Occidente, nº 101-102, Madrid, pp. 195-212.
 - 1972a: "Más allá de la analogía, la imagen", en Análisis de las imágenes, VV. AA., Buenos Aires, pp. 9-22.
 - 1972b: "Imágenes y pedagogía", en Análisis de las imágenes, pp. 205-214.
 - 1972: Ensayos sobre la significación en el cine, (Contiene los siguientes ensayos: Acerca de la impresión de realidad en el cine, Notas para una fenomenología de lo narrativo, El cine, ¿lengua o lenguaje?, Algunos aspectos de semiología del cine, Problemas de denotación en el film de ficción, La gran sintagmática de la banda de imágenes, Cuadros de los "segmentos autónomos del film Adieu Philippine, de Jaques Rozier, Estudio sintagmático del film Adieu Philippine, de Jaques Rozier, El cine moderno y la narratividad y La construcción "en abismo" en Ocho y medio, de Fellini), Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
 - 1973a Lenguaje y cine, Barcelona, Planeta.
 - 1973b "Entrevista con Christian Metz", por Raymond Bellour, en El libro de los otros, de R. Bellour, Barcelona, Anagrama.
 - 1976a: "Otra vez la conotación", en Contribuciones al análisis semiológico del film, VV. AA., Valencia, Fernando Torres, pp. 315-329.
 - 1976b: "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. ¿A qué distancia estamos de una posibilidad de formalización?", en Contribuciones..., VV. AA., pp. 375-395.
 - 1977: "L'incandescence et le code", en Cahiers du cinéma, nº 274, p. 5-22.
 - 1979: Psicoanálisis y cine. El significante imaginario, Barcelona, Gustavo Gili.
 - 1990: "¿Semiología del cine? Es necesario continuar. Conversación con Christian Metz", con Elena Dagrada y Guglielmo Pescatore, en Discurso, nº 5, Sevilla, pp. 91-104.
 - 1991a: "(Vingt-cinq ans après: un bilan) Une éthique de la sémiologie", entrevista con Chrisrian Metz por André Gardies, en 25 ans de sémiologie, CinémAction, nº 58, París, pp. 76-94.
 - 1991b: L'enontiation impersonnelle, ou le site du film, París, Meridiens Klincksieck.

- MITRY, Jean
- 1976: "Sobre un lenguaje sin signos", en Contribuciones..., VV. AA., pp. 263-290.
 - 1978: Estética y psicología del cine, 2 vols.: 1. Las estructuras; 2. Las formas, Madrid, Siglo XXI.
 - 1990: La Semiología en tela de juicio (cine y lenguaje), Madrid, Akal.
- MITRY, Jean y FALQUINA, Angel
- - 1970: Diccionario del cine, Barcelona, Plaza y Janés.
- MONTES, Santiago
- 1981: Estética y comunicación, Madrid, Ed. Latina.
- MORAGAS, Miguel
- 1976: Semiótica y comunicación de masas, Barcelona, Península.
- MORIN, Edgar
- 1964: Las estrellas del cine, Buenos Aires, Eudeba.
 - 1972: El cine del hombre imaginario, Barcelona, Seix Barral.
- MORRIS, Charles
- 1962: Signos, lenguaje y conducta, Buenos Aires, Losada.
 - 1974: La significación y lo significativo, Madrid, A. Corazón.
 - 1985: Fundamentos de la teoría de los signos, Barcelona, Paidós.
- MUKAROVSKY, Jan
- 1977: Escritos de Estética y Semiótica del Arte, Barcelona, G. Gili.
- NADAL, José María
- 1986: "La enunciación narrativa", en Investigaciones semióticas I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, C.S.I.C., pp. 367-390.
- NIZHNY, V.
- 1964: Lecciones de cine de Eisenstein, Barcelona, Seix Barral.
- NOGUEZ, Dominique
- 1991a: "Le carnard et la brosse à ongles: le cinéma expérimental, un os pour la sémiologie", en 25 ans de sémiologie, CinémaAction, n° 58, París, pp. 118-120.
 - 1991b: "Sémiologie du parapluie", en 25 ans de sémiologie, p. 121.
- ODIN, Roger
- 1987: "Semiología y análisis d filmes (lectura de códigos)", en Discurso, n° 1, Sevilla, pp. 85-111.
 - 1988: "L'analyse filmique comme exercice pédagogique", en les théories du cinéma aujourd'hui, CinémaAction, n° 47, París, pp. 56-52.
 - 1990a: "Christian Metz et la linguistique", en Christian Metz et la théorie du cinema, Iris, n° 10, París, Méridiens Klincksieck, pp. 81-103.

- 1990b: Cinéma et production de sens, París, Armand Colin Ed.
- 1991: "Autour de l'analyse textuelle", entrevista a R. Odin por André Gardies, en 25 ans de sémiologie, VV.AA., pp. 54-59.

ORETGA Y GASSET, José

- 1933: "Sobre el punto de vista de las artes", en Goethe desde dentro, Madrid, Revista de Occidente.

PABLOS PONS, Juan de

- 1986: Cine y enseñanza, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

PANCORBO, Luis

- 1983: Los signos de la Esfinge, Madrid, I.O.R.T.

PANOFKY, Erwin

- 1970: El significado de las artes visuales, Buenos Aires, Infinito.
- 1972: Estudios sobre Iconología, Madrid, Alianza Ed.
- 1976: "Estilo y material en el cine", en Contribuciones..., VV.AA., pp. 145-170.

PASOLINI, Pier Paolo

- 1969a: "La lengua escrita de la acción", en Ideología y lenguaje cinematográfico, VV.AA., pp. 11-51.
- 1969b: "Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad", en Ideología y lenguaje cinematográfico, VV.AA., pp. 53-68.
- 1970a: "Cine de poesía", en Cine de poesía contra cine de prosa, P. P. Pasolino- E. Rohmer, Barcelona, Anagrama, pp. 9-41.
- 1970b: "Apostilla a 'cine de poesía'", en Cine de poesía contra cine de prosa, P.P. Pasolini-E. Rohmer, pp. 81-88.
- 1976: "Teoría de las uniones", en Contribuciones..., VV. AA., pp. 291-298.
- 1976b: "El rema", en Contribuciones..., VV.AA., pp. 299-306.

PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric

- 1970: Cine de poesía contra cine de prosa, Barcelona, Anagrama.

PECORI, Franco

- 1977: Cine, forma y método, Barcelona, Gustavo Gili.

PERCHERON, Daniel

- 1975: "Rire au cinéma", en Psychalyse et cinéma, Communications, nº 23, París, Seuil, pp. 190-201.

PEREZ ESTREMER, Manuel

- 1971: "Prólogo" a Problemas del nuevo cine, de Della Volpe y otros, Madrid, Alianza Ed., pp. 7-39.

PERKINS: V.

- 1985: El lenguaje del cine, Madrid, Fundamentos.

- PIERRE, Sylvie
- 1976: "Elementos para una teoría del fotograma", en Contribuciones..., VV. AA., pp. 229-251.
- PRÉDAL, René
- 1989. "Le film fantastique: psychanalyse du pauvre? (Sigmund, King-Kong, Tarzon et les autres)", en Cinéma et psychanalyse, CinémaAction, nº 50, París, pp. 159-167.
- PRIETO, Antonio
- 1972: Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta.
- PROPP, Vladimir
- 1974: Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, (2ª edición).
- PUDOVKIN; Vsevolod I.
- 1954: El actor en el film, Buenos Aires, Losange.
- 1960: Lecciones de cinematografía, Madrid, Rialp.
- QUESADA, Luis
- 1986: La novela española y el cine, Madrid, Ediciones J.C.
- RAMIREZ DOMINGUEZ; Juan Antonio
- 1973: "Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico", en Revista de Ideas Estéticas, nº 124, T. XXXI, Madrid, C.S.I.C., pp. 295-319.
- 1976: Medios de masas e Historia del Arte, Madrid, Cátedra.
- RAPISARDA, Ginsi (ed.)
- 1978: Cine y vanguardia en la Unión Soviética: la fábrica del actor excéntrico, Barcelona, Gustavo Gili.
- RICHMON, Carolyn
- 1991: "Técnicas cinematográficas en 'Los usurpadores', de Francisco Ayala", en Insula, nº 529, pp. 31-33.
- RODRIGUEZ SAIN, Carlos
- 1966: "Crónica del Festival de Pearo", en Nuestro Cine, nº 54, pp. 41-55.
- ROHMER, Eric
- 1970: "Lo antiguo y lo nuevo", en Cine de poesía contra cine de prosa, P.P. Pasolino- E. Rohmer, Barcelona, Anagrama, pp. 42-80.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero (Eds).
- 1985a: Fuentes y Documentos del Cine. La Estética. Las Escuelas y Los movimientos, Barcelona, Fontamara.
- 1985b: Textos y manifiestos del cine. Disciplinas. Fuentes. Innovaciones, Barcelona, Fontamara.

ROMERO GUALDA, María Victoria

- 1977: Vocabulario de cine y televisión, Pamplona, Universidad de Navarra.

ROPARS-WUILLEMIER, Marie Claire

- 1971: Ensayos de lectura cinematográfica (Lecturas de cine), Madrid, Fundamentos.
- 1988: "Le cinéma lecteur de Gilles Deleuze", en Les théories du cinéma aujourd'hui, V. AA., pp. 85-89.
- 1990: "Christian Metz et le mirage de l'énonciation", en Christian Metz et la théorie du cinéma, VV. AA., pp. 105-119.

ROSOLATO, Guy

- 1975: "Souvenir-écran", en Psychanalyse et cinéma, Communications, nº 23, VV.AA., París, Seuil, pp. 79-87.

RUTA, María C. y MARRONE, Gianfranco

- 1990: "La Semiótica italiana desde 1976 a 1986", en Discurso, nº 5, Sevilla, pp. 127-136.

SABIN, Angel y URRURIA, Jorge

- 1972: Libro cuaderno de semiología y lingüística general, Madrid, C.E.U.

SADOUL, Geroges

- 1950: El cine. Su historia y su técnica, México, Fondo de Cultura Económica, México.
- 1977: Diccionario del cine, Madrid, Istmo.

SAINATI, Augusto

- 1991: "Voyage en Italia", en 25 ans de Sémiologie, VV.AA., CinémaAction, nº 58, París, pp. 42-45.

SALTINI, Vittorio

- 1969: "Acerca de la presunta irracionalidad del lenguaje fílmico", en Ideología y lenguaje cinematográfico, VV.AA., pp. 69-89.

SAUSSURE, Ferdinand de

- 1973: Curso de lingüística general, Buenos Aires, Losada, (12ª edición).

SCHEFER, Jean-Louis

- 1972: "La imagen: el sentido 'investido'", en Análisis de las imágenes, VV. AA., Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 272-288.

SCHINFEIGEL, Maxime y BRENEZ, Nicole

- 1991: "Un chantier ouvert: la sémiologie et les sciences humaines", en 25 ans de sémiologie, VV. AA., pp. 128-137.

SKLOVSKI, Víctor

- 1971: Cine y lenguaje, Barcelona, Anagrama.
- 1973a: La disimilitud de lo disimilar, Madrid, Alberto Corazón.
- 1973b: Eisenstein, Barcelona, Anagrama.

- 1973c: "El arte como procedimiento", en Formalismo y Vanguardia, VV. AA., Madrid, Alberto Corazón, pp. 85-113.

SERCEAU, Daniel

- 1989: "Projection et surface de l'écran: entre le miroir et le divan", en Cinéma et psychanalyse, VVV.AA., CinémAction, n° 50, pp. 68-73.

SORLIN, Pierre

- 1989: "Tournage et montage: les fantasmes de la réalisation", en Cinéma et psychanalyse, VV. AA., pp. 26-32.

- 1990: "L'Imaginaire: une construction sociale?", 3n Christian Metz et la théorie du cinéma, Iris, n5(10, París, Meridiens Klincksieck, pp. 213-222.

STERNBERG, Josef von

- 1970: Cine y realidad, Madrid, Film Ideal.

SYCHRE, Antonin

- 1969: "Forma y contenido desde el punto de vista de la semántica integral", en Ideología y lenguaje cinematográfico, VV. AA., pp. 237-251.

TADDEI, Nazareno

1979: "La lectura de la imagen de TV", en Mensaje y medios, n° 6, Madrid, I.O.R.T., pp. 5-13.

TALENS, Jenaro

- 1986: El ojo tachado, Madrid, Cátedra.

- 1990: "Cine y su(s)realismo(s).Artaud/Dulac versus Bunuel", en Discurso, n° 5, Sevilla, pp. 3-22.

THENON, Jorge

- 1971: La imagen y el lenguaje, Buenos Aires, La Pléyade.

TINIANOV, Yuri

- 1971: "Fundamentos del cine", en Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje, VV.AA., Madrid, Alberto Corazón, pp. 113-143.

TODOROV, Tzvetan

- 1975. ¿Qué es el estructuralismo? Poética, Buenos Aires, Losada.

TUDOR, Andrew

- 1978: Cine y comunicación social, Barcelona, Gustavo Gili.

UBERSFELD, Anne

- 1989: Semiótica teatral, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACION A DISTANCIA

- 1988: La imagen, 2 vols., Madrid.

URRUTIA, Jorge

- 1972a: Ensayos de lingüística externa cinematográfica, Madrid, C.E.U.
- 1972b: "Notas para una semiología del cine", en Prohemio, III, 2, Barcelona, pp. 309-324.
- 1972c: Véase SABIN, Angel y URRUTIA, Jorge
- 1973: "Introducción" a Lenguaje y Cine, de Christian Metz, Barcelona, Planeta. pp. 7-26.
- 1975a: La literatura española y el cine: bases para un estudio, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, Madrid.
- 1975b: Sistemas de comunicación, Barcelona, Planeta.
- 1976: "Introducción, selección y notas" a Contribuciones al análisis semiológico del film, VV. AA., Valencia, Fernando Torres, ed.
- 1979: "La sintaxis intratextual y extratextual de la imagen", en Mensaje y medios, nº 7, Madrid, I.O.R.T., pp. 5-10.
- 1983: Imago litterae. Cine. Literatura, Sevilla, Alfar.
- 1985a: "Prólogo" a Escritores y cinema en España, de R. Utrera, Madrid, Ediciones J.C.
- 1985b: Semió(p)tica, Valencia, Fundación Shakespeare-Instituto de Cine y RTV.

USCATESCU, Jorge

- 1971: Aporías del estructuralismo, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- 1972: Superviviencia de la literatura y el arte, Madrid, Reus.
- 1975: Idea del arte, Madrid, Reus.
- 1976: Estructuras de la imaginación, Madrid, Reus.
- 1979: Fundamentos de Estética y Estética de la imagen, Madrid, Reus.

USPENSKI, Boris A.

- 1972: "Sobre la semiótica del arte", en Los sistemas de signos: teoría y práctica del estructuralismo soviético, Madrid, Alberto Corazón, pp. 167-172.

UTRERA, Rafael

- 1985: Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico, Madrid, Ediciones J.C.

- 1991: "Más literatura cinematográfica. Sobre aquél perro andaluz", en Insula, nº 529, pp. 13-13.

VARIOS AUTORES

- 1969: Ideología y lenguaje cinematográfico (Pasolini, Saltini, Metz, Eco, Barthes, Baldelli, Sychre, Kossák, Struska y Della Volpe), Madrid, Alberto Corazón.
- 1970a: Russie Ans. Vingt(1) (Eisenstein, Eichenbaum, Tinianov, Comolli), Cahiers du cinéma, nº 220-221, mayo-junio.
- 1970b: Lo verosímil, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.

- 1970c: Lingüística formal y crítica literaria, Madrid, Alberto Corazón.
- 1971a: Problemas del nuevo cine (Baldelli, Della Volpe, Eco, G^a Espinosa, Garroni, Metz, Pasolini, Rocha y Toti), Madrid, Alianza Ed.
- 1971b: Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje(Kulechov, Eisentein, Vertov, Nedobrovo, Tinianov), selección, edición y prólogo de Miguel Bilbatua, Madrid, Alberto Corazón.
- 1972a: Análisis de las imágenes (Metz, Eco, Durand, Péninou, Morin, Pasquier, Fresnault-Deruelle, Bertin, Marin y Schefer), Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- 1972b: Análisis estructural del relato (Barthes, Greimas, Gritti, Morin, Metz, Todorov y Genette), Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- 1973: Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos, (Eichembaum, Sklovski y Tinianov), Madrid, Alberto Corazón.
- 1974: El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación (Frank, Birdwhistell, Giedon, Leger, trywhitt, Riesman, Carpenter, McLuhan, Chayton, Gilman, Lee, Graves, Suzuki, Fryre, Rodgers, Huyman, Seldes y Gibson), prólogo de Román Gubern, Barcelona, Laia.
- 1975: Psychanalyse et cinéma (Metz, Baudry, Kristeva, Rosolato, Farges, Guattari, Barthes, Kuntzel, Browne, Clément, vernet y Bellour), Communications, n^o 23, París, Seuil.
- 1976a: La Semiología (Barthes, Bremond, Todorov y Metz), Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- 1976b: Contribuciones al análisis semiológico del film (Eisentein, Ivanov, Vela, Panofsky, Jakobson, Barthes, Pierra, Mitry, Pasolini, Metz y Koch), Introducción, selección y notas de Jorge Urrutia, Valencia, Fernando Torres ed.
- 1988a: Les théories du cinéma aujourd'hui (Hennebelle, Kermabon. Dudley Andrew, Magny, Oms, Patar, Gauthier, Martineau, Bächler, Odin, Jost, Lagny, Alcalá, Ropars-Wuilleumier, Besmaña, Vincendeau, Gaudreault, Sellier, Aumont, Scheinfigel, Vanoye, Larouche, Sudre, Prédal. Michalet, Miège, Bellour, Collet, Marie y Rosen), Cinéma-ction, n^o 47, París.
- 1988b: Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine) (Talens, Romera Castillo, Tordera y Hernández Esteve), Madrid, Cátedra.

- 1989: Cinéma et psychanalyse (Hennebelle, Clément, Dhote, Bergala, Sorlin, Guattari, Bächler, Évrard, Ferreri, Guillain, Serceau, Oppenheim, Oms, Staal, Smihi, Joubert-Laurencin, Rouch, Dadoun, Maugendre, Pickmann, Vernet, Prédal, Metz, Tardits, Vanoye, Polack, y Dhote), CinémAction, n° 50, París.

- 1990: Christian Metz et la théorie du cinéma (Marie, Bellour, Asanuma, Aumont, Gauthier, Odin, Ropars-Wuilleumier, Gaudreault, Cassetti, Jacquinet, Li, Toft, Bergstrom, Leutrat, Sorlin, Vernet, Block de Behar, Augst, Kuyper y entrevista a Metz), Iris n° 10, París, Meridiens Klincksieck.

- 1991: 25 ans de sémiologie (Hennebelle, Gardies, Borrelli, Cosnefroy, Cubitt, Lefebvre, Sainati, Alberá, Odin, Marie, Jost, Gauthier, Metz, Oms, Cieutat, Masson, Noguez, France, Scheinfeigel, Brenez, Chateau, Gardies, Grandgeorge y Bessalel), CinémAction n° 58, París.

VELA, Fernando

- 1976: "Desde la ribera oscura (Para (12) una estética del cine)", en Contribuciones..., VV. AA., pp. 123-1143.

VERON, Eliseo

- 1971: Lenguaje y comunicación social, Buenos Aires, Nueva Visión.
- 1974: "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", en Lenguajes, año 1, n° 2, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 11-35.

VERTOV, Dziga

- 1971a: "El kinopravda", en Cine soviético de vanguardia, VV.AA., pp. 74-81.
- 1971b: "Nosotros", en Cine soviético..., pp. 83-88.
- 1971c: "Respuestas al periódico 'Kinofront'", en Cine soviético..., pp. 89-93.
- 1974: El cine ojo, Madrid, Fundamentos.
- 1985a: "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo", en Fuentes y documentos del cine, de J. Romaguera y H. Alsina, Barcelona, Fontamara, pp. 32-39.
- 1985b: "La importancia del cine sin actores", en Fuentes y documentos del cine, pp. 44-47.
- 1985c: "El Kino-Pravda", en Fuentes y Documentos del cine, p. 54.

WAHNON, Sultana

- 1991: "Lección permanente de Roland Barthes", en Discurso, n° 6, Sevilla, pp. 59-74.

YLLERA, Alicia

- 1974: Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alinaza Ed.

ZUNZUNEGUI, Santos

- 1989: Pensar la imagen, Madrid, Cátedra.